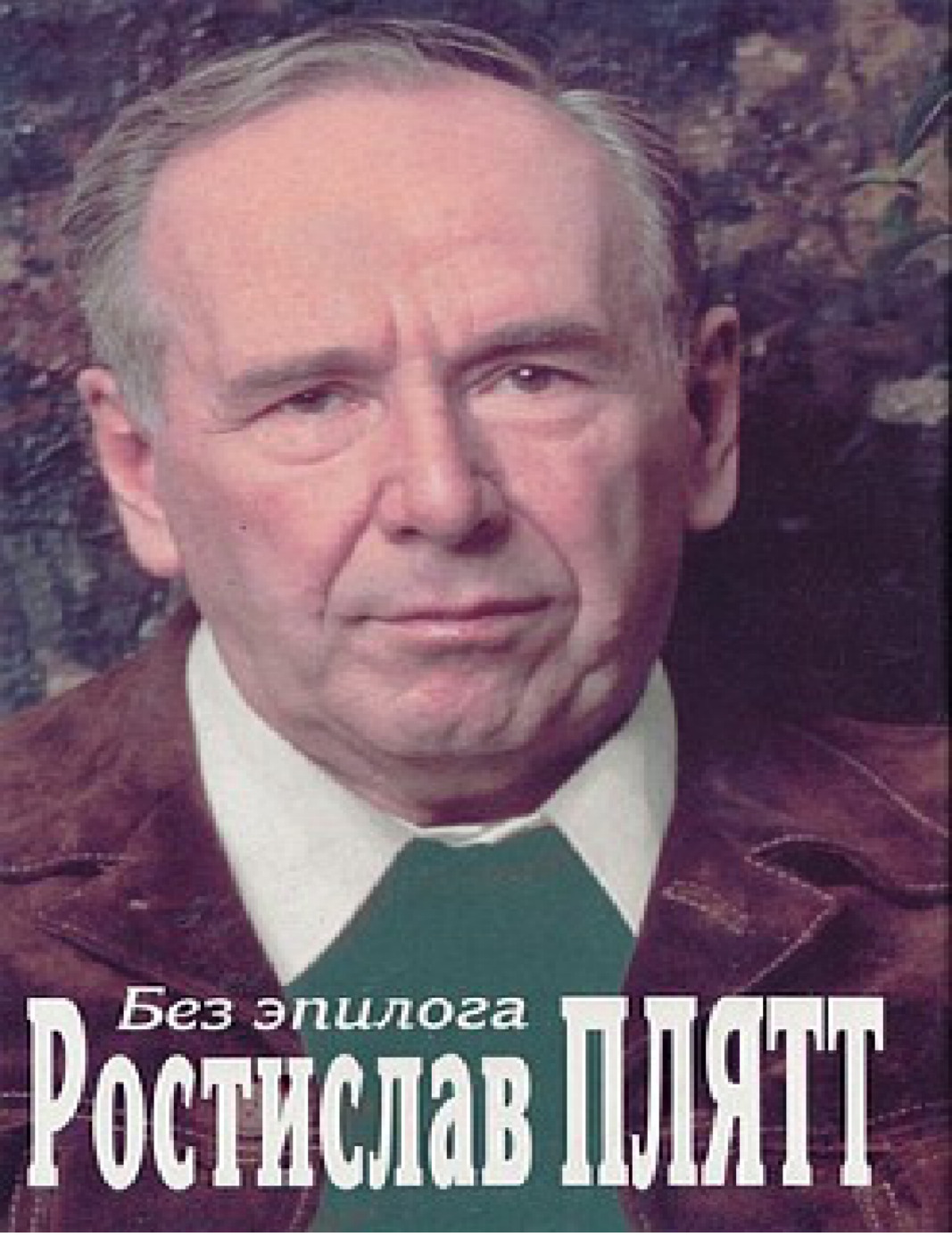

Без эпилога
Ростислав ПЛЯТТ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Много блестящих ролей сыграл в театре и кино Ростислав Янович Плятт. Зрители разных поколений помнят его в спектаклях «Дни нашей жизни», «Нора», «Госпожа министерша», «Бунт женщин», «Леший», «Шторм», «Милый лжец», «Дальше — тишина», в фильмах «Подкидыш», «Весна», «Семнадцать мгновений весны» и др.

Актер рассказывает о своей многолетней работе на московских сценах — в Театре-студии под руководством Ю. Завадского, в Театре имени Моссовета. О режиссере Ю. Завадском, актерах В. Марецкой, Н. Мордвинове, О. Абдулове, Ф. Раневской, Л. Орловой. В портретную галерею входят видные деятели советской и зарубежной культуры — А. Попов, М. Ромм, К. Симонов, Ч. Чаплин.

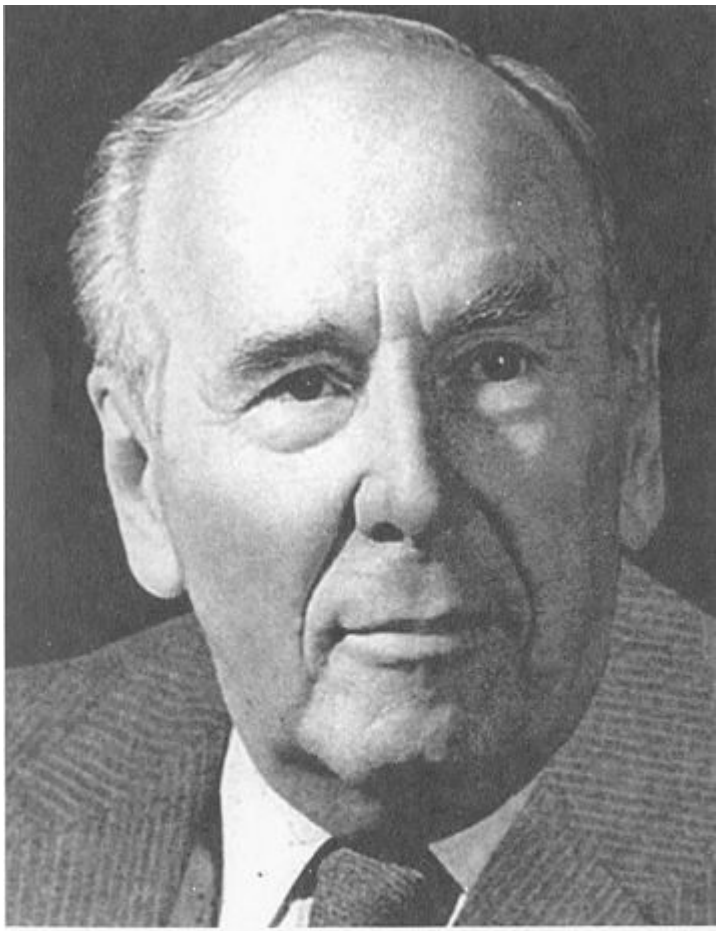
Книга иллюстрирована.

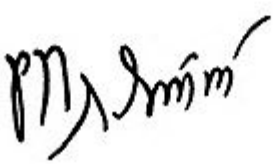
Для широкого круга читателей.

- Ростислав Плятт
  -
  - Вместо предисловия
  - Вместо мемуаров
    - От автора
    - Корни
    - Студия на Сретенке
    - Вера Марецкая
    - Николай Мордвинов
    - Головин переулок
    - Ростов
    - Учитель
    - Великая троица
    - Военная Москва
  - Штрихи к портретам
    - Крохи о гиганте, или Константин Сергеевич Станиславский
    - Осип Абдулов
    - Фаина Раневская
    - Любовь Орлова
    - Михаил Названов
    - Андрей Попов
    - Михаил Ромм
    - Александр Эскин
    - Иосиф Юзовский

        - Мы едем к Чаплину
    - Хобби — театр
        -
        - Путь к образу
        - Встречи с Шоу
        - Классика и мы[2]
        - Театр и зритель
        - Проза нашей театральной жизни
        - Рецензия должна быть!
        - О чтении, голосовом гриме и радио
        - Бурная жизнь совместителя
        - «Юбилейное»
    - Несколько слов вместо эпилога
    - «Всегда оставаться самим собою»
    - Иллюстрации
- notes
    - 1
    - 2
    - 3

Ростислав Плятт
Без эпилога





Вместо предисловия

Ростислав Янович Плятт — имя, дорогое каждому театралу. Имя, к сожалению, теперь принадлежащее истории. Как принадлежат истории люди и события, о которых он успел закончить свои мемуары.

Ростислав Янович Плятт много лет категорически отказывался от сочинения мемуаров. То ссылался на занятость, то говорил, что его воспоминания вряд ли будут кому-нибудь интересны, хотя сам жадно читал чужие.

Вообще тема «Плятт — читатель» могла бы стать предметом особого исследования. Он не изменил печатному слову и в эпоху тотального всемогущества телевидения и радио. При этом Ростислав Янович не просто собирал книги, но обязательно читал их. А уж о периодике и говорить не приходится!

Но вот в 1987 году Плятт тяжело заболел и ссылаться на занятость, к сожалению, больше не мог. Правда, даже будучи привязанным к постели, он живо интересовался всем, что происходило вокруг. И не только в родном Театре имени Моссовета, но и в других коллективах. Например, раздел МХАТа пережил как личную драму. Я не говорю уже о том, как горько звучал его голос, когда речь заходила о событиях в Армении или в Грузии… Об отзывчивости, чуткости, доброте Плятта можно было бы написать отдельную книгу.

Однако, потеряв возможность передвигаться в пространстве, этот необычайно общительный человек вдруг сознательно ограничил круг людей, с которыми он хотел общаться не по телефону, а лично. Я был в числе немногих «счастливчиков» и, воспользовавшись этим, с невероятной настойчивостью почти ежедневно бил в одну и ту же точку: когда же, наконец, вы возьметесь за перо?

Но, увы, мои усилия разбивались о неприступную скалу.

И тут подумалось: почему бы не подключить к этой «интриге» заведующую театральной редакцией издательства «Искусство» Ламару Абрамовну Пичхадзе? Пусть она сама позвонит «упрямцу» и проявит к этой затее интерес. Звонок Пичхадзе превзошел все ожидания! Плятт тут же перезвонил мне и сказал:

— Вы старый интриган. С вашей подачи мне только что позвонила какая-то милая дама из издательства «Искусство» и справлялась, нельзя ли познакомиться с моими мемуарами? Не отпирайтесь: я сразу же узнал ваш почерк! Я ответил ей, что пока еще говорить об этом рано. Но поблагодарил за внимание и обещал подумать. Вы, кстати, тоже думайте! А когда встретимся,

потолкуем подробнее.

Через три дня мы сочинили короткое письмо в издательство «Искусство» на имя его директора Олега Алексеевича Макарова. В нем Ростислав Янович в самых общих чертах излагал план будущей книги. Письмо отправили по почте, а через пару недель Плятт получил любезный ответ и теперь дело было за малым: написать книгу.

Самое трудное — начать. Проще всего, казалось бы: взять чистый лист бумаги и написать любую фразу, какая придет в голову. Каждый вечер Ростислав Янович заверял меня, что завтра уж сделает это обязательно! Но наступало завтра, а дело не двигалось. Так продолжалось несколько месяцев, хотя Плятт, по неопытности, обещал издательству представить рукопись спустя год после одобрения заявки. Времени почти не оставалось. Но однажды Ростислав Янович сказал:

— Сегодня я написал, как вы мне советовали, первую фразу, и, кажется, что-то получилось… Не так чтобы очень, но все-таки. Если дальше все пойдет нормально, через неделю я отдам вам порцию товара.

Слово свое Плятт сдержал. Первая глава — «Корни» — вселяла надежду. Она была написана живо, с пляттовской улыбкой, без малейшего хвастовства. Как говорится, «доброе слово и кошке приятно»: ободренный начинающий мемуарист прибавил в темпе. И примерно раз в две недели аккуратно передавал мне новую «порцию товара».

Уже появились страницы о детстве и юности. О Завадском. О Марецкой. О Мордвинове. О Студии на Сретенке. О работе в Ростове-на-Дону. И в Московском театре имени Ленинского комсомола. О военной Москве…

Ростислав Янович вошел во вкус: он уже подступал к рассказу о самом главном этапе своей жизни, связанном с Театром имени Моссовета. Но именно в этот момент заболел и работа над рукописью приостановилась. А когда стал выздоравливать, долго еще не мог собраться с силами, чтобы снова сесть за письменный стол. (Плятт никогда не прибегал к помощи диктофона, неохотно давал интервью и совсем не разрешал писать за себя другим, поскольку сам был, безусловно, литературно одарен.)

И все же через несколько месяцев работа возобновилась. Но по существу, это уже была другая книга, к мемуарам имеющая лишь самое приблизительное отношение. Теперь он писал эскизы к портретам Осипа Абдулова, Фаины Раневской, Любови Орловой, Михаила Названова, Иосифа Юзовского, Александра Эскина, Михаила Ромма, Марлена Хуциева, Чарли Чаплина… И тут же — статьи-раздумья, полемика на разные темы: об интерпретации

классики, о перевоплощении, о назначении самодеятельности, о вторых составах, о специфике работы актера у микрофона…

Некоторые из них когда-то были опубликованы в периодике, но не утратили актуальности и в наши дни. Другие существенно сейчас дополнены и переработаны. Третьи и вовсе написаны заново.

Когда рукопись полностью перепечатали, оказалось, что вместо первоначально заявленных двадцати пяти авторских листов фактически получилось чуть больше половины. Но продолжать работу дальше Плятт отказался, решив разделить материал внутри книги на три самостоятельных раздела.

Наша встреча состоялась 30 мая 1989 года. Как всегда элегантный, гостеприимный хозяин внимательно выслушал замечания и предложения. С чем-то согласился, что-то вежливо, но твердо отклонил, о чем-то пообещал подумать. В этот день он познакомился лично с Л. Пичхадзе и редактором книги М. Сингал и дал им слово через месяц сдать рукопись в окончательном виде.

Уже на следующий день, превозмогая недуг, Ростислав Янович приступил к работе и 10 июня объявил мне, что через три дня готов будет все вернуть. Но встреча эта по независящим от нас обоих обстоятельствам состоялась лишь 19 июня. Плятт чувствовал себя скверно, но хотел обязательно передать «товар» из рук в руки и оговорить некоторые детали. К тому же Ростислав Янович попросил меня тут же прочесть все «добавки», благодаря чему выяснилось, что в двух случаях он так ничего и не дописал.

— Издательство от вас не отстанет, — сказал я.

— От меня отстанет, потому что мне совсем плохо. Надеюсь, вы меня поняли? — спокойно ответил Ростислав Янович и посмотрел так выразительно, что не понять его было невозможно… И как-то странно, словно извиняясь, совсем не по-пляттовски добавил: — Скорее бы! Помните, когда-то вы говорили, будто Юз, умирая, просил передать мне, что чувствует себя моим должником. Но сказал, чтобы я не волновался: встретимся — сочтемся. Так что теперь я надеюсь на него…

До этого момента Плятт никогда не говорил на подобные темы. Да и Юзовский умер четверть века назад. Почему именно сегодня он вспомнил об этом давнишнем разговоре? Чтобы, подобно своему другу, продемонстрировать ироническое отношение к смерти даже в такие минуты? Или хотел уйти из жизни с улыбкой?

Через несколько дней Ростислава Яновича не стало. И тут выяснилось, что кроме хорошей, но небольшой книжечки С. Дуниной, изданной четверть века назад, никаких других серьезных трудов, посвященных творчеству Плятта, пока не

существует.

Таким образом, его собственная книга «Без эпилога» в какой-то степени должна помочь восполнить этот досадный пробел в театроведении.

Борис Поюровский

Вместо мемуаров

Я долго сопротивлялся, но в конце концов сдался. Не судите слишком строго, будьте милостивы.

От автора

Каждый человек может написать книгу о своей жизни и работе. Написать талантливо или бездарно. Может и вообще не написать. Но почему-то считается, что уж актер на склоне лет своих обязан опубликовать мемуары. Вот обязан, и все тут! С таким утверждением я столкнулся давно, еще в молодости, и давно привык слышать, рассказывая кому-то о чем-то: «А вот об

этом вы обязательно должны написать!» или: «Ну, уж об этом-то грех не написать!» и т. д. и т. п. И вот с тех давних пор у меня возникла стойкая ненависть к этой предполагаемой акции — написанию книги. Сам не знаю почему, может быть слишком часто слышанное «вы должны» раздражало. К тому же я был круглосуточно занят своими актерскими делами и просто не мог представить себя за письменным столом, корпящим над белым листом бумаги.

Вместе с тем я с детства считался «литературным мальчиком» — в средней школе на уроках русского языка «блистал» сочинениями, был постоянным автором школьных рукописных журналов и фельетонов в стенгазетах и вообще тяготел к журналистике. Подозреваю, что она и стала бы моей профессией, если бы меня не поглотил театр.

Театр! Вот разлука с ним и привела меня в конце концов к написанию книги.

Случилось так, что я заболел и оказался надолго оторванным от театра. Я сидел дома, делать было нечего, воображение мое не было занято ролями. Я просто тосковал и развлекал себя воспоминаниями о своей актерской жизни. И вот тут-то понял: а ведь действительно пришла пора писать. И начал с этой вот страницы, которую вы сейчас читаете. Начал, не зная, как сложится книга, и сложится ли вообще, и как ее назову… Точно знал только одно: мемуары писать не буду, из пережитого буду делиться тем, что наиболее взволновало, ярче врезалось в память.

Для меня содержание книги делится на три части. Первая — все то, что связано лично со мной; вторая — портреты милых мне людей, а еще точнее — штрихи к их портретам. Наконец, третья часть — статьи, написанные в разное время и по разному поводу, но в конечном счете тоже связанные с театром.

Ну а начинать надо, как положено, с детства — корни там.

Корни

Я родился в 1908 году 30 ноября по старому стилю в городе Ростове-на-Дону, а помню себя уже в Кисловодске, куда, по совету врачей, отец перевез мою мать: у нее развивался процесс в легких. В Кисловодске мы и прожили восемь лет, вплоть до маминой смерти, после чего отец перевелся на работу в Москву. Таким образом я стал москвичом с 1916 года. Любопытно, что в 1936 году, когда Студия Ю. А. Завадского была переброшена на постоянную работу в Ростов-на-Дону, театральные сплетники всерьез подозревали меня в причастности к этой интриге, как единственного ростовчанина в труппе. Ну, Ростов в моей жизни — глава особая, может быть, я и вернусь к ней.

Предъявляя свой паспорт там, где это требовалось, я очень часто замечал некую озабоченность в лице милиционера, когда он читал «Плятт Ростислав Янович, русский» и затем пристально вглядывался в меня. Это продолжалось до той поры, когда меня стали узнавать по фильмам. А из-за «Яновича» многие считали меня прибалтом.

На самом деле мой отец, Иван Иосифович Плят, был поляк, правда сильно обрусевший. Во всяком случае, польской речи я дома не слышал. По профессии он был юристом. Невзирая на русское имя отца, все родные и близкие звали его Ясик, от польского Ян. А мать моя, Зинаида Ивановна Закаменная, была, как тогда говорили, «хохлушка», из Полтавы. Жили они с отцом очень дружно, хотя кто-то говорил, что союз поляка и украинки — гремучая смесь, вспоминая историю войн между этими народами. Мне рассказывали, что у моей колыбели сходились две бабки — Жозефина Феликсовна, мать отца, и Александра Лукинична, мамина мать, — и начиналась тихая битва. Одна следила, чтобы дитя не усвоило ничего из хохлацкой речи, другая, наоборот, охраняла слух ребенка от всяческих полонизмов. Успеха добились обе: когда я вырос, выяснилось, что я не знаю ни одного языка, кроме русского. Вероисповедания я был православного, так как в то время оно давалось ребенку до вере матери. К матери я был очень привязан, нежно любил ее, но на моей памяти она все время похварывала.

В 1916 году, когда мне было восемь лет, она скончалась.

Через год после ее смерти отец женился на Анне Николаевне Воликовской, уже имевшей от первого брака сына, который был на два года старше меня. Таким образом у меня появился сводный брат. Но я не помню, чтобы материнская нежность Анны Николаевны в большей мере перепадала ее сыну; скорее,

наоборот. Я очень скоро стал называть ее мамой, оценил ее привязанность к моему отцу, мы вместе прожили долгую жизнь. И я никогда не чувствовал себя сиротой.

Вспоминая свое раннее детство, я не нахожу в нем ничего, что бы намекало на мою будущую профессию. Но реакции на искусство были; две я помню точно: одна связана с цирком, другая — с Шаляпиным. В первом случае мне было лет пять, во втором — десять.

С цирком было так: очевидно, шел утренник, так как я помню массу детей. Мы с папой сидели в ложе, довольно близкой к арене. Шел номер двух клоунов — Белого и Рыжего. Цирк гремел от хохота, но мне было не до смеха. Я внимательно следил за клоунами, плененный обаянием Рыжего, буквально страдал от его «неумения», оттого, что все его трюки «не удавались», к удовольствию Белого, которого я уже тихо ненавидел. Мне страшно хотелось чем-то помочь Рыжему, но что я мог сделать! И вот когда Белый за спиной Рыжего начал готовить ему какую-то ловушку, я наконец не выдержал, вскочил и заорал на весь цирк: «Послушайте, вас обманывают!!!» Очевидно, зрители решили, что я — «подсадка» и таким образом вписался в клоунский номер. Отца умилило, что я обратился к Рыжему на «вы». А может быть, в этом выразилось мое подсознательное уважение к будущему коллеге, кто знает?

А на Шаляпина взяла меня мама — это был его гастрольный спектакль в Москве, в помещении бывшей оперы Зимина. Шел «Фауст» Гуно. Перед этим я прочел все, что мог достать о Шаляпине, и все же, когда возникла на сцене его гигантская фигура в оранжевом, как мне помнится, костюме Мефистофеля, я оцепенел, какая-то тревога охватила меня… Я был еще слишком мал, чтобы оценить голос, пластику и игру певца, но я чувствовал, что если есть на свете что-то самое важное, то вот именно о нем поет сейчас этот ослепительный черт, требуя от меня какого-то подчинения. Не могу более внятно передать то свое ощущение.

А потом произошло неожиданное. Мефистофель и Валентин (его пел Пумпянский — я запомнил его не по странной фамилии, а по той панике, которая зримо пронзала все его существо; еще бы, он пел с Шаляпиным!) начали свой дуэт, стоя по краям сцены, в середине которой было нечто изображавшее кабачок. А в это же время статисты, одетые слугами, взялись за уборку пивных кружек, столов и прочего. Видимо, режиссер решил создать этакую жизнеподобную атмосферу кабачка. Внезапно Шаляпин обратился к слугам: «Идите к черту, потом уберете!» — после чего, точно попав в ноту, продолжал петь. Я решил, что так и

полагается по спектаклю, но реакция мамы и шум, прокатившийся по залу, объяснили мне, что произошел маленький «шаляпинский скандал».

Мне повезло: в те же дни я еще слышал Шаляпина в «Борисе Годунове» и «Севильском цирюльнике», но как обидно, что я был тогда слишком мал!

Я учился в средней школе, которая называлась «Девятая школа МОНО им. Томаса Эдисона». Почему именно Эдисона, так и не выяснилось за все время моего обучения. Это было великолепное помещение бывшей Медведниковской гимназии, с большим актовым залом и настолько прилично оборудованной сценой, что к нам приезжали играть спектакли Вторая и Четвертая студии МХАТа. Естественно, что в школе возник драмкружок. Вот с него, как водится, все и началось. Для режиссуры был приглашен Владимир Федорович Лебедев, популярнейший в те годы артист Малого театра. Он решил поставить водевиль «Помолвка в Галерной гавани». Мне, пятнадцатилетнему, досталась роль семидесятилетнего генерала, которого ждут на свадьбе. Я был тогда очень тощим, но почти такой же длины, как сейчас. Видимо, Лебедев прикинул, что моя длина при соответствующей костюмировке даст солидную фигуру, а пока он начал меня учить «с голоса». Я должен был хрипеть, надсадно кашлять, тяжело дышать. Я с наслаждением, как собака, повторял за Лебедевым все эти хрипы и кашли, и первая фраза роли, которую я запомнил на всю жизнь, могла быть записана так: «Однако, брат Солонкин, кхи… к тебе чертовская даль, кха… кха… Насилу дошел! У… а кха…!»

Подошла генеральная. Мою тощую фигуру запихнули в ватную толщинку с большим брюхом и слоновыми ногами. На голове у меня был лысый парик. Нос, облепленный гуммозом, висел как спелая слива. Мои юные зубы обмазали лаком, а по лаку — черным гримом, обозначавшим отсутствие ряда зубов. И наконец, стали натягивать на меня генеральский мундир. И вот наступил ответственнейший момент: я как зачарованный глядел в большое зеркало, где отражались уже не мои, а чьи-то фигура и лицо, ничем не напоминавшие мои. И вместе с тем это же был я! Я думал, глядя в зеркало: как все это интересно! Значит, может быть так: я, Плят, плюс еще кто-то — и получается образ. Сколько же можно создать разных людей! Вот в этот момент густая капля яда вошла в меня — совершилось отравление театром! На этой генеральной я окончательно и бесповоротно решил стать актером. Как продолжить образование, как отнесутся к этому мои родители?.. Многое предстояло решить, но времени для размышлений было достаточно — оставалось два года занятий в

средней школе.

Вскоре я стал убежденным поклонником МХАТа. Это произошло тогда, когда на смену Лебедеву пришла руководить нашим драмкружком Варвара Владимировна Соколова-Залесская. Варвара Владимировна взяла для работы с нами инсценированные рассказы Чарлза Диккенса. Я играл скрягу Скруджа, но тут уже никаких перханий и кашлей не требовалось, не требовалось и игры «с чужого голоса».

Варвара Владимировна знакомила нас с азами «системы» Станиславского, приучала к органической жизни на сцене, к поискам характерности. Она рассказывала мне о Константине Сергеевиче, об актерах МХАТа. Я слушал ее с открытым ртом, жадно впитывая все услышанное. Ей я признался в том, что собираюсь стать актером и что для меня лично это вопрос решенный, только надо закончить среднюю школу и поступить в какой-нибудь вуз. Фразу «надо закончить образование» я произносил всегда с лучшими намерениями, но ими, как известно, вымощена дорога в ад. Пока что я с наслаждением репетировал диккенсовского Скруджа и запоем читал всю имевшуюся литературу о театре.

Решив стать актером, я круто изменил свою жизнь. Теперь она наполнялась смыслом и какими-то сладкими надеждами. Каждый свободный вечер я проводил в театре. Денег на билеты не было, часто просить у родителей я стеснялся, но умудрялся доставать контрамарки. Я всегда норовил попасть на что-нибудь «мхатовское». Выбор тут был: сам МХАТ, ставшая МХАТом 2-м Первая студия, Вторая студия, Третья студия, Четвертая студия и еще (по популярному тогда адресу «Тверская, 22») Малая сцена МХАТа. В это время я «заболел» Михаилом Чеховым. Это продолжалось и в мои студийные годы, вплоть до его отъезда. «Потоп», например, я смотрел семь раз! Я сознательно ограничивал себя всем «мхатовским», но в этом был и проигрыш — меня не хватало ни на что другое. Так я пропустил вечера Маяковского, редко бывал у Мейерхольда, мало слушал симфоническую музыку. Тогда же я стал увлекаться собиранием рецензий и наклеивал их в специальные тетрадки, но об этом я расскажу позже и подробно.

Мой отец в это время был довольно известным адвокатом. Однажды, открывая по звонку парадную дверь, я обмер: на пороге высилась статная фигура А. М. Жилинского и рядом — В. П. Ключарев. Конечно же я почти всех артистов МХАТа знал в лицо — эти представляли собой МХАТ 2-й. Справившись, дома ли отец, они прошли к нему в кабинет, а я, абсолютно заинтересованный, с трепетом ожидал конца их визита. Что же

выяснилось?

Артистка МХАТа 2-го Н. Бромлей написала пьесу «Король Квадратной республики». Театр поставил эту пьесу с Ольгой Ивановной Пыжовой в главной роли. Спектакль не задался, и Дм. Угрюмов, автор юмористических рассказов, написал разгромную рецензию, в которой довольно развязно задел Пыжову. После этого он получил пощечину от Ключарева, подал на МХАТ 2-й в суд. Возникло целое дело, и вот защищать честь театра пригласили моего отца. Дальнейшие подробности мне не известны; знаю только, что процесс МХАТ 2-й выиграл, по этому поводу закатил банкет, с которого отец появился под утро. А мне был вручен постоянный пропуск на свободное место в партере театра!

Достигнув шестнадцати лет, я должен был получить первое удостоверение личности. Это было делом простым: человек приходил в свое отделение милиции, и с его слов записывали, кто он такой. В связи с этим я давно вынашивал тайные планы: я хотел изменить отчество и удлинить фамилию Плят, которая мне казалась слишком короткой. В мечтах я уже видел себя на афише! А насчет отчества мне почему-то всегда слышалось, как кто-то обязательно иронически произносил: «Эх ты, Ростислав Иванович!» Как же папа не учел этого, тоскливо думал я. И вот явившись в милицию, я в графе «отчество» попросил написать Янович (отец же все-таки по-польски Ян), а фамилию продиктовал с двумя «т». И стал я Ростислав Янович Плятт! Дома я все-таки осторожно доложил об этом, но, кроме недоумения, никаких реакций со стороны отца не последовало. Больше к этому вопросу мы не возвращались.

Тем временем приближалась пора окончания средней школы — начался 1926 год. Совершенно неожиданно Варвара Владимировна сообщила мне, что осенью намечается прием во МХАТ в сотрудники (школы тогда при МХАТе не было) и что на моем месте она бы попытала счастья, а вдруг примут? И учению в вузе это не помешает. Я загорелся ее идеей, наконец открыл родителям свои планы. Ожидаемых проклятий не последовало, родители отнеслись к этому, я бы сказал, либерально: раз это тебя так увлекает — попробуй!

Варвара Владимировна сказала, что поговорит обо мне с личным секретарем Константина Сергеевича, Репсиме Карловной Таманцевой, и что та внесет меня в список экзаменующихся, а координаты Таманцевой я записал.

Ни о каком вузе я уже не думал и лихорадочно решал, что буду читать. Наконец я остановился на монологе Нечаева из «Младости» Леонида Андреева, которую видел раза три во Второй

студии, а затем стал готовить чеховский «Разговор человека с собакой». Я тогда довольно удачно имитировал собачьи рычание и лай, а так как в рассказе у собаки много реплик, я решил, что это будет моим козырем. Я заранее побывал у Таманцевой, представился и узнал, что должен позвонить ей в начале октября по поводу дня экзамена. Началось напряженное лето; каждый день я работал над своим «репертуаром». Боже мой! Кажется, я — актер! Ура! Но… надо было кричать не «ура», а — «увы».

Серым пасмурным деньком октября 1926 года томился я в темном углу фойе Художественного театра, и настроение у меня тоже было осеннее — вчера в этом же фойе я экзаменовался и не был принят в группу сотрудников по молодости лет и полной неопытности. И вот сегодня, сейчас режиссер МХАТа Елизавета Сергеевна Телешева должна познакомить меня с Юрием Александровичем Завадским — у него своя студия, мне следует туда поступить и учиться.

— Юра, я покажу вам молодого человека, который длиннее вас! — послышался голос Телешевой, и знаменитая фигура принца Калафа возникла передо мной…

Да, да, начиная рассказ о Завадском, миновать этот его образ из «Принцессы Турандот» положительно невозможно, так же как невозможно не упомянуть и о коллекции его карандашей. Калаф и карандаши… Это стало, так сказать, литературным штампом у всех пишущих о Юрии Александровиче, и не от бедности фантазии, а потому, что… таков уж он! До Калафа им был сыгран в студии Вахтангова Антоний в «Чуде святого Антония», а после — Чацкий в Художественном театре, и там же — Трубецкой в спектакле «Николай I и декабристы». И еще были у него роли. Но триумфальный успех «Турандот», сверкнувшей всего лишь четыре года тому назад (в 1922 г.), все еще волновал память театралов-москвичей и, разумеется, мою юношескую память, затмевая все. Поэтому я видел перед собой именно Калафа!..

Завадский и в жизни выглядел необычно: каштановые, с легкой проседью, кудри (да, были кудри!), особая пластичность движений… И даже коричневая толстовка (достаточно распространенная в ту пору одежда советских служащих) облекала его как некий театральный наряд. Он без особого любопытства, как-то мельком оглядел меня, бросил несколько незначительных фраз и, отложив серьезный разговор до встречи в студии, удалился легким и быстрым шагом, которым отличался всю жизнь, — торопился на репетицию «Женитьбы Фигаро» к Станиславскому. Я поглядел вслед высокой и стройной фигуре, неизъяснимо артистической, и вдруг пасмурное настроение сменилось у меня веселым и праздничным: что-то обещала эта

коричневая толстовка, какие-то театральные радости!

Студия на Сретенке

Я ее помню с осени 1926 года. А до этого она, оказывается, где только не скиталась два года в поисках помещения… Работала в каком-то постпредстве, в помещении курсов кройки и шитья, еще где-то, и вот Сретенка, наконец, стала ее стационаром, правда весьма необорудованным. Первый этаж занимала сберкасса, на второй вела небольшая лестница, и тут начинались владения студии. А когда-то здесь был паноптикум, показывали женщину с бородой, сросшихся младенцев и прочие неприятные чудеса. Зрительный зал был небольшой, мест на девяносто, а в середине зала почему-то высились две металлические тощие колонны, небольшая сцена и несколько комнат, которые служили и гримерными, и складскими помещениями, и классами для занятий. Очевидно, именно осенью 26-го года и намечалось открытие студии в этом помещении, потому что, когда я поднялся по лестнице, чтобы подать заявление о приеме, я застал генеральную уборку: студийцы, одетые в какие-то робы из мешковины или парусины, скребли, мыли, протирали, подметали…

Заглянув в зрительный зал, я увидел картину поистине эпическую: молодой красавец грузин, атлетически сложенный, подставив мощную спину под большой концертный рояль, ожидал, когда принесут табуретку, заменявшую третью ножку. У рояля, как известно, три ножки, а у студийного их было только две. Этим молодым красавцем был в будущем народный артист Советского Союза Иосиф Михайлович Туманов, или, по-студийному, Бэба. Его жизнь сложилась любопытно. У него были блестящие актерские данные, но он принадлежал к породе людей, дело которых — руководить. Великолепный организатор, с годами он стал ближайшим помощником Завадского по театру, успешно пробовал силы в режиссуре, а потом произошел внутристудийный конфликт. В результате Туманов ушел от Завадского. В дальнейшем он был главным режиссером ряда театров, затем увлекся работой в музыкальном театре, поставил спектакль в оперной студии Станиславского, работал там, стал правой рукой Константина Сергеевича, а после его смерти возглавил Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. Последние годы он был главным режиссером Большого театра. Ему равных не было в постановке массовых зрелищ, художественных концертов, фестивалей. Лебединой его песней стала организация Культурной программы летних Олимпийских игр 1980 года в Москве, восхитившей не

только участников Олимпиады и советских зрителей, но и телезрителей многих стран мира.

А что касается имени Бэба, я, как и все близкие, звал его так всю жизнь, но до сих пор не знаю, производным от чего оно являлось. В студии даже ходили такие стишки:

Глаза и нос —
Великий вопрос.
Вырос до неба,
А все еще Бэба.

В это время Иосиф Михайлович репетировал отрывок из рассказа Джека Лондона «Великий вопрос». Мы с ним были одногодки, быстро подружились, и дружба эта продолжалась всю жизнь. Когда он несколько лет тому назад скончался, с ним ушла часть моей юности.

Однако вернемся к студии. Я был зачислен на испытательный срок, и началась моя жизнь театрального студийца. Заведение наше называлось странно: Драмкурсы Москпрофобра при СОНО п/р Завадского. Студия была бедна абсолютно, и, по-моему, часть педагогов занимались с нами бесплатно по гуманному призыву «Надо помочь Юре!». Это же были его соратники — вахтанговцы Орочко, Наль, Мансурова, Львова, Шихматов…

Много работала в студии артистка МХАТа Вера Сергеевна Соколова. С нами, новичками, старшие ученики Юрия Александровича — Балюнас, Кудрявцева, Чистяков, Преображенский — занимались упражнениями по системе.

К этому времени в студии уже образовался репертуар для так называемых исполнительских вечеров: не будучи театром, продавать билеты за деньги мы не имели права, но могли устраивать такие вот студийные просмотры, на которые приходили друзья и знакомые. На этих, вечерах показывали водевиль (не помню чей) «Два мужа» и горьковские «Страсти-мордасти». А кроме того, уже был приготовлен спектакль «Любовью не шутят» по пьесе Альфреда де Мюссе. В этих показах уже было много серьезных актерских удач. Великолепно играла и в водевиле, и в горьковской вещи А. Н. Кудрявцева, мой первый педагог по отрывкам; старшие студийцы Фивейский и Бродский — в «Любовью не шутят». Я смотрел на них с восторгом и завистью и думал: неужели и я когда-нибудь смогу так играть?!

Случай помог мне двинуться вперед. В 1928 году Завадский решил поставить эксцентрическую комедию Газенклевера «Компас». При распределении ролей выяснилось, что нет исполнителя на одну из главных ролей — Гарри Компаса, сына

миллионера, пижона и прощелыги. Я уже года два учился в студии, Завадский меня помнил и решил рискнуть, взяв на эту роль. Играл я там, в сущности, самого себя, только пришлось научиться танцевать модный тогда чарльстон. Думаю, что мое появление спектакль не украсило, но и провала не было, очень уж подходили мои внешние данные. Для меня этот случай имел огромное значение: я впервые репетировал с Завадским, овладевал очень острым рисунком роли, привыкал к сцене, к общению со старшими партнерами, приобретал некоторую технику.

В это время резко изменилась судьба студии: она была принята в ведение Главнауки с правом называться театром. И вместо «Драмкурсов при СОНО» в Москве появился новый театр — Московский государственный театр под руководством Ю. А. Завадского. А в 1931 году было получено и новое помещение — подвал в Головином переулке, где сейчас филиал Театра имени Маяковского. Да, это уже был театр, о чем возвещало окошечко кассы, встречавшее зрителя на площадке лестницы, ведущей в подвал. Зрительный зал — настоящий, мест на пятьсот с лишним, имелось большое фойе и достаточное количество помещений, необходимых театру. В общем, не Бог весть что, но после нашего «паноптикума» — дворец! Официально мы открылись осенью 31-го года премьерой — пьесой И. Штока «Нырятин». Было празднично, Мейерхольд торжественно разрезал ленту. Однако я сильно забежал вперед.

Жили мы по принципу, заведенному еще Вахтанговым в Мансуровской студии, — все делать своими руками. Каждый из нас отвечал за определенный участок работы. Много хлопот было с гардеробом для зрителей — в студии он вообще отсутствовал. Во-первых, нашли для него место, а во-вторых, сделали его. Теперь мы могли принять около ста зрительских пальто. Гардеробщиками, разумеется, стали студийцы.

Потолки у нас были высокие, и в одной из комнат мы сделали полати с приставной лестницей — там могли гримироваться четыре человека. А экономить площадь было необходимо, так как в этой же комнате много места занимал большой «ворчун», полый внутри деревянный ящик. Ударяя по нему специальной битой, наш талантливый студиец В. Пикунов создавал и гром, и артиллерийскую стрельбу.

Жизнь на испытательном курсе мы воспринимали как досадную неизбежность, которую надо вытерпеть, чтобы наконец-то получить право на игру в отрывках, а там, глядишь, уже и ролями запахнет! Но мне упражнения по «системе» нравились — тренировали фантазию. Скажем, этюды на оправдание поз: по

хлопку надо было принять любую позу, а затем ее оправдать. Был у нас один ученик. Он после хлопка всегда застывал в одной и той же позе — руки подняты кверху, а затем, соединив кисти, начинал «колоть дрова». Ему попадало за вялость его фантазии, но безрезультатно. Так «поколов дрова» около года, он был отчислен. Был у нас другой ученик, блистательно делавший упражнения с несуществующими предметами. Например, отвинчивал свою голову, протирал ее и затем надевал обратно. Но когда курс подошел к отрывкам, выяснилось, что со словом он сладить не может. Попытки научить его говорить на сцене ни к чему не привели. Вот такие проблемы иногда встают перед педагогом: кажется, появилась жемчужина на курсе, надежда студии, блестит на всех упражнениях, а подошли к отрывкам — не актер.

Для меня лично студийные годы примечательны тем, что я яростно увлекся «внешней» театральностью (я имею в виду время, когда уже был допущен и к отрывкам, и к ролям). Господи! Чего только, я не делал, изобретая гримы, походки, интонации! В одной роли я большими мохнатыми усами совершенно закрыл свой довольно крупный нос с горбинкой, вклеив усы в том месте, где горбинка начинается. Это совершенно деформировало лицо, но, к моему удовольствию, возникла не маска, а живой облик какого-то усача. Странным образом все впечатления и потрясения, накопленные мною на спектаклях МХАТа, куда-то отошли… Я с наслаждением ринулся в веселый мир эксцентрики, театрального озорства, резкой характерности. Внешнее перевоплощение казалось мне обязательным. Старика растратчика из пьесы Дэля «Пьяный круг» я играл с наклеенной нижней губой, беззубым, шепелявым, сладостно напевающим: «Раш три богини шпорить штали…» В роли бузотера в спектакле «Проба» по пьесе Колосова и Герасимовой я надевал толщинку, делавшую мой тощий торс атлетически мощным, нос «курносил», подтягивая его ленточкой, смазанной лаком, чуть не до бровей, а говорил на этот раз сиплым басом.

В «Нырятине», в роли нэпманского сынка Илюшки, Юрий Александрович загримировал меня так: очень низкий лоб, прилизанные черные волосы, подбритые брови, жирный грушевидный нос, висевший книзу. А говорил я, еле ворочая толстым языком и пришепетывая: «Ефть возможность уефать в Москву, в шледочном вагоне». Растратчик, бузотер Илюшка…

Я испытывал восторг при мысли, что, если, допустим, были бы записаны на пленку мои реплики из этих трех ролей, никто бы не сказал, что это говорит один человек. Или если бы выложить рядом фотографии этих трех ролей, никто не поверит, что на всех

трех — Плятт. Кстати сказать, играя Гарри Компаса, я страдал от того, что не нужно гримироваться: я только надевал большие роговые очки и говорил своим собственным голосом. Ужасно!

Завадский до поры до времени давал нам полную свободу и приглядывался к каждому из нас, с тем чтобы в нужный момент застопорить или, наоборот, благословить наши поиски. Фантазии актера он придавал большое значение и всегда поощрял образные поиски, но только те, которые были органичными для данного актера, наигрыш изгонялся беспощадно. В нашем расписании был день, который назывался (сегодня и написать-то страшно) «Ищем гримы». Обычно он назначался незадолго до начала генеральных репетиций, но вызывались все, а не только занятые в будущем спектакле. С утра мы сидели у зеркал, снабженные вазелином, пудрой, лаком и тряпочками для снятия грима. А затем появлялся Ю.А. в белом халате, с коробкой личного грима и гримировальными кистями в руках. Искусством грима он владел в совершенстве, очень любил пользоваться «строительным материалом» — париками, бровями, усами, бородами, гуммозом. Иногда несколькими штрихами он преображал актерское лицо, и я многократно бывал свидетелем того, как удачно найденный грим ускорял приближение актера к желаемому результату. Ну, о гриме мы еще поговорим. А вообще, суммируя воспоминания о студийных годах, я думаю, что наше увлечение внешней театральностью, еретическое по отношению к школе Художественного театра, в рамках которой старались нас воспитывать, имело и свою пользу — приучало к образному поиску, видению.

В книге А. Д. Попова «Воспоминания и размышления о театре», вышедшей в 1963 году, есть такие слова: «Главное, над чем сейчас необходимо серьезно задуматься, — это пренебрежение к эмоциональной и образной основе сценического искусства, которое пришло за последние годы на сцену». Слова эти вызваны его мыслями об игре актеров «Современника», где был культ правды и естественного поведения на сцене в первую очередь. Уж этот-то упрек к нам не относился.

С нежностью вспоминаю своих ближайших товарищей-студийцев. Митя Фивейский! На мой взгляд, первый талант студии. Коренастый, прочно скроенный, с красивым лицом, он мог играть все: был героем-любовником в «Пьяном круге» и в водевиле «Два мужа», комиком-буфф в роли аббата Блязиуса в «Любовью не шутят», острохарактерным актером в роли банкира Компаса. Он был мало образован и не очень начитан, но интуиция вела его к таким тонкостям в постижении образа, что, бывало, смотришь на него в роли, скажем, того же Компаса и диву

даешься — где взял он все это?!

В Компасе он был неузнаваем. Юрий Александрович великолепно загримировал его в стиле рисунков Гросса. Лысый парик, переходивший в жирную шею, орлиный нос, солидные роговые очки, сигара во рту — все. Ни бровей, ни морщин, лицо совершенно чистое, младенчески розовое, возраст давала полированная лысина; мощный торс, облаченный в светло-серую визитку, лакированные туфли с белыми гетрами, котелок. Хрипловатый диктующий голос, манера носить себя, минимум жестов… Ну, скажете вы, знакомый по плакатам буржуй, «акула мирового империализма»! Да, и это, но — абсолютно живой характер, очень точная жизнь в образе! Фивейский легко и свободно существовал в чужой оболочке, сделав ее своей; он играл, я бы сказал, с аппетитом, как уверенный мастер, а было ему каких-нибудь двадцать три — двадцать четыре года. Он отыскал какую-то тирольскую песенку; языка он, конечно, не знал, но нюхом почуял, что она идет Компасу, и вставил ее в роль, найдя подходящее место. Текст у песенки был абсолютно дурацким: «Если собака здорова — это здорово для собаки», и тирольская припевочка «Холля-рье, холля-рье!». Он выучил ее по-немецки и, окутанный сигарным дымом, напевал в финале спектакля.

Он был моим закадычным другом, самым близким человеком. Нас сблизила еще и наша любовь к розыгрышам, юмору, в общем, озорство. Одно было плохо — у него стал развиваться процесс в легких, чему способствовал и «климат» нашего подвала. Он поздно начал лечиться, запустил болезнь. Тем не менее поехал с театром в Ростов, много играл, а во время наших гастролей в 1938 году в Ленинграде и Москве решил не возвращаться в Ростов. По личным причинам ему надо было уйти из театра, и с тех пор он стал актером Театра имени Ермоловой. Там он успел сыграть много ролей, но болезнь взяла свое, и в 1973 году он скончался.

Люсик Пирогов — сын знаменитого баса Григория Пирогова, прекрасный характерный актер. По имени-отчеству он был, естественно, Леонид Григорьевич, но для нас всех — Люсик. Он стал уже премьером в детском театре у Наталии Сац. Но там репертуар ограничивал его возможности. Вот он и явился к нам, быстро освоился, вошел в репертуар и в «Волках и овцах» дублировал Абдулова в роли Лыняева. Любопытно, что у него, как и у всех Пироговых (вот порода!), был небольшой басок, и если бы он стал его развивать, возможно, и его бы поглотила опера. Во всяком случае, когда он показывал отца, подражая ему, и, становясь очень на него похожим, начинал петь, какие-то фразы

звучали вполне вокально. В Ростов он поехал с театром. Потом куда-то исчез, но в конце 40-х годов вернулся под крыло Завадского, поиграл несколько сезонов и ушел в кино.

Толя Кубацкий, или, как мы ласково называли его, Кубик, — обаятельный, мягкий, изящный актер, очень музыкальный: Из всей нашей компании он один умел играть на рояле и поэтому нещадно эксплуатировался. Это я запечатлел в своих стихах, написанных в духе Игоря Северянина:

Я помню двухколонный зал
С овинограденною сценой,
Где дух студийный восплясал,
Обрызгав все веселье пеной,
Откуда изгнана печаль,
Где, прироялен нашей волей,
Волнуя сломанный рояль,
Гремит Кубацкий Анатолий.

Я не люблю вспоминать поставленный в 32-м году интересный спектакль Завадского «Мое», потому что в нем я провалил свою роль, но по сей день в моей зрительской памяти живут две миниатюры Кубацкого в этом спектакле. Он пел «Кати, кати, карета», сообщая движение колесам бутафорской кареты, и затем песенку «Я зажигаю лампы в зале суда…». И это было так выразительно, что я и сегодня могу повторить и слова и мелодию. Позднее мы с ним оказались в центре неприятного инцидента. В театральной стенгазете мы резко выступили против дирекции театра; дело пошло по инстанциям, мы возмутились и ушли из театра. Я, правда, через год вернулся, Кубацкий — нет! Милый Кубик! Пожалуй, из всей нашей компании только мы и остались пока на белом свете.

Наступил 27-й, юбилейный год. Все театры Москвы готовили к ноябрю премьеры. Не хотелось отстать и нам. Выбор студии пал на повесть Б. Лавренева «Рассказ о простой вещи». Кем-то сделанная инсценировка называлась «Простая вещь» — о судьбе комиссара Орлова, в годы Гражданской войны работавшего в тылу у белых. Ставил спектакль Николай Павлович Хмелев, помогал ему актер и режиссер МХАТа Борис Аркадьевич Мордвинов. «Два Мордвиновых в одном спектакле — это что-то обещает!» — шутили студийные остряки. Завадский осуществлял общее руководство и оформление спектакля. Оно было предельно простым: три большие серые ширмы, двигавшиеся на роликах, перемещались в разных комбинациях, открывали необходимые места действия. Реквизит был минимальным, костюмы по

возможности точными.

Спектакль этот, в сущности, должен был решить судьбу студии, и мне бы хотелось назвать группу его участников; а вдруг кто-нибудь из читателей моего возраста видел наш спектакль и поминает его добрым словом? Комиссара Орлова играл М. Н. Баташев, позднее В. И. Гвелисиани, поручика Соболевского — Н. Д. Мордвинов, начальника контрразведки — М. П. Чистяков, доктора Соковнина — Н. И. Бродский, его жену — В. П. Марецкая, Бэлу — В. М. Балюнас, Семенухина — Ю. А. Шмыткин, Хохла — В. С. Пикунов, поручика Шувалова — Д. П. Фивейский, поручика Воронцова — И. М. Туманов, прапорщика Белоклинского — Ю. П. Троицкий, полковника Тумановича — В. П. Охота, Студента — Г. М. Лебедев, прислугу Соковниных — М. В. Чернова. Это был весь цвет студии.

Я играл две рольки: Человека в пенсне и бессловесную роль — Офицерика на вечеринке, но как-никак с этого спектакля начинается мой стаж профессионального актера. К ноябрю мы не поспели, Хмелев очень был занят во МХАТе, и мы практически все время репетировали ночью. Хмелев приезжал к нам после спектакля, на режиссерском столике его ожидал чай, несколько пирожных и, пока тянулась осень, кисти винограда. На более солидное угощение денег у нас не было. Уезжал Хмелев от нас под утро. Эту свою премьеру мы сыграли в декабре 27-го года, а вскоре в «Правде» появилась набранная петитом небольшая заметка «Дети Октября», высоко оценившая наш спектакль, за подписью старого большевика А. Сольца. Бой был выигран.

В сущности, надо начинать новую главу — о Государственном театре под руководством Ю. А. Завадского и его жизни в подвале Головина переулка. Лидерами этого периода стали самые знаменитые ученики Юрия Александровича — Марецкая и Мордвинов. Их памяти я и посвящаю следующие главы.

Вера Марецкая

Актрисы более блистательной я не знал. Она могла все. Простой перечень сыгранных Марецкой ролей поставил бы в тупик любого театрального «классификатора», если бы тот попытался определить ее амплуа, оперируя принятыми обозначениями: травести, субретка, инженю, героиня, комическая старуха и т. п. Марецкая играла и тех, и других, и третьих. И, что самое существенное, играя, всякий раз убеждала в своем праве на данную роль. Ей были по плечу все жанры: трагедия, комедия, драма, водевиль, буффонада, фарс… А начинала она в Студии Ю. А. Завадского как актриса острохарактерная.

Нас, ее товарищей, так же как и зрителей, бесконечно забавляли тогдашние метаморфозы Марецкой. Она играла в ту пору преимущественно очень смешных, толстых, пожилых женщин. В «Простой вещи» была мадам Соковниной, степенной хозяйкой докторской квартиры. Неторопливо шествовала по комнатам, каким-то особым образом оглядывала, все ли в порядке, и очень напоминала плывущую утку. Помню фрау Шнютхен из пьесы Газёнклевера «Компас» — острый гротесковый образ пожилой немки, этакой престарелой кокетки, заплывшей жиром, с замысловатыми кудряшками жидких волос, с уморительными воркующими интонациями шепелявого голоса. А вот Луиза Симон-Деманш в спектакле «Дело о душах» (пьеса В. Голичникова и Б. Папаригопуло о судебном процессе А. В. Сухово-Кобылина) — полная женского обаяния, трогательная и волнующая молодая женщина. Героиня? Да, героиня. А в спектакле «Любовью не шутят» А. Мюссе Марецкая играла крестьянку Розетту. Ее Розетта, коренастная, сметливая, сиявшая молодостью и душевным здоровьем, впервые обнаружила какой-то, я бы сказал, народный корень, который позднее отчетливо проявится в экранных созданиях Марецкой. Я сознательно обращаюсь к ее ранним работам, чтобы показать, как уверенно, своеобразно и смело формировалось ее мастерство. Однако все это были еще, так сказать, пробы пера.

В те давнишние времена мы с Марецкой нередко играли в одних и тех же спектаклях, но почему-то получалось так, что наши персонажи друг с другом на сцене почти не встречались. Мой выход, например, в третьей картине, а Марецкая занята во второй и четвертой, и т. п. Так было и в «Простой вещи», и в «Компасе», и в пьесе Исидора Штока «Нырятин», где она в остроэксцентрическом ключе играла бывшую беспризорницу Степку. А в «Волках и овцах» вначале я вообще не был занят. Так

что пора наших сценических дуэтов была еще впереди.

Но час Марецкой уже пробил, и произошло это именно в день премьеры комедии Островского «Волки и овцы» в 1934 году. Завадский поставил эту пьесу в необычной манере, далеко отойдя от театральной традиции и широко распахнув двери истинно комедийному озорству. По его замыслу, следовало не просто разыграть комедию Островского, а показать, как ее играли на русской сцене в середине прошлого века. Поэтому перед началом спектакля появлялась на подмостках фигура капельмейстера в военном мундире, духовой оркестр исполнял бравурный вальс. Военная музыка звучала и в антрактах. Вся обстановка была тонко стилизована в духе старого провинциального спектакля, и Марецкая в этом спектакле сразу же заняла самое заметное место.

Начало роли Глафиры Марецкая вела подчеркнуто скромно, с опущенными долу глазами, в черном монашеском одеянии. Но отчетливо видно было, как клокочет спрятанный до времени темперамент разъяренной волчицы и как сладостно вонзает она нежные коготки в пухлое тело добродушного Лыняева. Затем виртуозно игралась знаменитая сцена обольщения, и вот наконец Глафира — роскошно одетая барыня — уверенно командует поверженным в прах мужем. Откуда-то явился французский «прононс», сами собой возникли повелительные жесты, пренебрежительные кивки окружающим. Во всем этом — пафос мести за прежнюю бедность, за былые унижения. Все это дано в пьесе, но Завадский до предела заострил эти положения роли, подсказав актрисе совершенно неожиданные краски, дав ряд просто гиперболических мизансцен, в полной уверенности, что актриса сделает их своими, органичными. Так, кстати сказать, всегда строились творческие отношения режиссера и актрисы. Было полное взаимопонимание. И Завадский абсолютно точно ощущал скрытые резервы актрисы, знал, что еще можно «добыть» из Марецкой, и всегда предлагал ей самые смелые решения.

Еще сезон — и имя Марецкой опять у всех на устах: в знаменитом спектакле Завадского «Школа неплательщиков» по Вернейлю она сверкает в десятиминутном эпизоде в роли французской кокотки Бетти Дорланж. Марецкая появлялась на сцене в экстравагантном туалете, в маленькой черной шляпе, украшенной торчавшим кверху пером; шляпка надвинута на самые брови так, что целиком виден пышный ярко-желтый парик из совершенно вытравленных пергидролем волос, на глазах — шикарные ресницы, на плечах — пышное боа, в руках — крохотная сумочка. Она двигалась по сцене походкой, напоминавшей стреноженную лошадь: ей было трудно расхаживать в лакированных туфлях на непомерно высоких

каблуках. Кроме того, ее ноги были как бы спеленуты такой узкой юбкой, что казалось, будто они втиснуты в брючину. И тем не менее она старалась придать своей походке элегантный «излом» и даже умудрялась сесть прямо на письменный стол директора школы неплательщиков, к которому пришла за советом. Вся театральная Москва хохотала, повторяя трагикомические слова этой жертвы повышенных налогов, потерявшей свою клиентуру: «Не с кем жить, господа, не с кем жить!»

Пройдет еще совсем немного времени, и уже не только Москва, вся страна сохранит в памяти совсем другие слова совсем другой героини Марецкой. «Вот стою я перед вами, простая русская баба, мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная — живучая!» — слова колхозницы Александры Соколовой из фильма «Член правительства». Соколова Марецкой стала одним из актерских шедевров советского кинематографа.

И дело тут вовсе не в популярности образов — дело в том, что они воспринимались как создания эталонные. Ну кто же, кроме Марецкой, может сыграть такое? Так говаривали и зрители, и критики.

Многие актеры и актрисы явно побаиваются «уйти от себя» и монотонно повторяются в совсем несхожих ролях. А Марецкая не просто создавала разные характеры, она ломала привычные рамки амплуа, в каждой роли искала новые средства выразительности.

И всегда — об руку с Завадским, с «Ю.А.», ее учителем и непременным режиссером.

Отношения Завадского и Марецкой были необычайно содержательны, и для Веры Петровны постоянное общение с Завадским стало жизненной необходимостью. Когда я впервые увидел Марецкую, они с Завадским были мужем и женой. Однажды, придя к Завадскому зимой в Мансуровский переулок, я встретил в дверях беременную женщину в шубке. Она уходила и, уходя, спросила: «Юра, масло брать?» Потом они, как известно, расстались. Но творческая их близость не прекращалась никогда. Неистовое актерское трудолюбие Марецкой выражалось, в частности, и в том, что как художник она была бесконечно к себе требовательна, а потому остро нуждалась в бескомпромиссной оценке своих идей, проб, поисков. Без контроля Завадского ни одного шага в искусстве она сделать не могла. Без него она себя чувствовала абсолютно неуверенной, а его мастерству и вкусу доверяла стопроцентно. Испробовав десятки актерских красок, различных приспособлений, изменив и походку, и грим, и костюм, она не успокаивалась, пока Ю.А. не благословит и не одобрит.

На репетициях Марецкая наравне со всеми слушала Завадского и слушалась его, но этого ей — да и ему — было мало. Всякий раз, когда Вера Петровна готовила новую роль, они подолгу уединялись, и в этой совместной, закрытой от всех, потаенной работе решались все главные для Марецкой вопросы.

Мы и с ней, и с Завадским были, смею сказать, друзьями. Но если мне случалось войти в комнату, когда они работали, разговор тотчас же прекращался, они меняли тему, занятия приостанавливались. К таинству их совместного труда не допускался никто. Об этом знали все в труппе, и все относились к союзу режиссера и актрисы с подлинным пиететом. Конечно, Марецкая была первой актрисой театра, конечно, ее огромное дарование было несравненно, конечно же она обладала редким и сильным умом. Но при этих своих замечательных свойствах она — как это ни парадоксально — нуждалась в Завадском сильнее, нежели другие, неизмеримо менее щедро одаренные. Казалось, без Ю.А. она физически существовать не могла. И даже чувство юмора, которое вообще-то в Марецкой всегда бушевало, умолкало перед его авторитетом. Более того, она неприязненно и враждебно встречала любые шутки, нацеленные в Ю.А., а одну известную актрису, некоторое время работавшую у нас, откровенно невзлюбила только за то, что та иной раз отзывалась о Ю.А. с легким юмором… Со своей стороны и Завадский относился к ней как к самому близкому другу, как к единомышленнице и союзнице буквально во всех начинаниях и, конечно, сквозь всю жизнь пронес восхищение ее талантом, ее фантастической работоспособностью. Мне казалось иногда, что ради Марецкой — и только ради Марецкой — он готов был даже идти на некоторые уступки, репертуарные и вкусовые. Бывали и такие случаи, когда Ю.А. скрепя сердце принимал — ради Марецкой — пьесу, к которой у него, что называется, душа не лежала. Так было, например, с «Корнелией» Чарчолини: Марецкой очень хотелось сыграть эту Корнелию, и он ей уступил, пошел на компромисс, который, однако, ни театру, ни самой Марецкой большой радости не принес.

Однако вернусь в 30-е годы, в годы становления молодого Театра Завадского. Москвичи уже стали ходить «на Марецкую» — сперва в подвал на Сретенке, потом в новое здание на улице Воровского (где сейчас Театр-студия киноактера), — как вдруг наступила пауза: Театр Завадского направили на работу в Ростов-на-Дону. Пауза — для зрителей-москвичей, но не для Марецкой. Четыре сезона на периферии — сезоны ее удач. До москвичей доходили слухи, что Марецкая опять что-то играет не как положено и опять — с крупным успехом, и все более

значительные роли: она была теперь Любовь Яровая, королева в «Стакане воды», Лиза в «Горе от ума», Марина в пьесе К. Тренева «На берегу Невы», блистательная Катарина в «Укрощении строптивой».

В «Стакане воды» Марецкая поражала. В памяти старых театралов жила еще легендарная Ермолова — королева Анна. Завадский подсказал Вере Петровне совсем иной, ей подходящий ход к роли. Получалась этакая крепенькая, кругленькая, комедийно-простодушная, незадачливая «повелительница»: челка на лбу, корона небрежно сдвинутая набок, надутые губки, в глазах — ни тени серьезной мысли. Глаза королевы пустоваты, наивны; они оживляются лишь при виде Мешема. Что поделаешь, королева хочет любить! Но ревнуя, она как-то распухала от гнева, и ее присказка — «Я так хочу, я так приказываю, я королева!» — звучала далеко не безобидно.

В «Стакане воды» я впервые был ее партнером, хотя не очень люблю об этом вспоминать: увы, Болингброк у меня не получился, и, восхищаясь Марецкой, я конфликтовал с самим собой. А Марецкая от спектакля к спектаклю все расцветала. Московские театральные критики зачастили в Ростов — в основном ради нее. Смотрели «Любовь Яровую», «Укрощение строптивой», «Стакан воды», и все как один восторгались ею.

Можно сказать, что, когда театр вернулся из Ростова, Москва с нетерпением ждала Марецкую и встретила ее радостно. Снова москвичи устремились «на Марецкую». Ну как же иначе?! Сегодня она — Мирандолина в «Трактирщице» Гольдони, а завтра — четырнадцатилетняя Машенька в одноименной пьесе Афиногенова. Контраст опять разителен. Гордая своей властью над мужчинами, брызжущая народным юмором, с восторгом отдающаяся стихии театральной игры хозяйка гостиницы — и робкая, скромная девочка, с угловатой походкой носками внутрь, сыгранная Марецкой настолько с полным преображением, что зрителям и в голову не приходило следить за тем, как взрослая актриса «делает» девочку (такое часто бывает в подобных случаях; вот это уже удел травести), настолько они были захвачены судьбой Машеньки, ее внутренней жизнью, чистотой ее любви, становлением характера. Надо сказать, что это были великолепные спектакли Завадского, и партнеры у Марецкой были на редкость сильные: Риппафрата — Н. Мордвинов, Леонид Борисович — В. Ванин, Окаемов — Е. Любимов-Ланской. Да, это новый московский успех. Рецензии шумят, и, не в пример дням сегодняшним, их не приходится мучительно выжидать: они сыплются как из рога изобилия, они щедры — в ответ на щедрость актрисы, а темпераментный Г. Н. Бояджиев публикует

статью, заглавие которой «Браво, Марецкая!».

Июнь 1941 года. Война. Марецкая хочет быть в строю, она находит свое оружие в пьесе Липскерова и Кочеткова «Надежда Дурова». Театр с предельной быстротой готовит премьеру. Уже в начале августа она первой из советских актрис выходит на сцену в роли кавалерист-девицы, героини Отечественной войны 1812 года. И на спектаклях, прерываемых воздушной тревогой, и в госпиталях, и во фронтовых бригадах звучат страстные монологи Марецкой — Дуровой, призывающие к защите Родины.

В послевоенные сезоны Марецкая создает контрастные образы: полный лирики и задушевности образ девушки Вари в пьесе Ф. Кнорре «Встреча в темноте» и вскоре — знаменитая «Госпожа министерша» Б. Нушича, сыгранная Марецкой на грани клоунады. Тут утоляется ее еще не израсходованная тяга к юмору, сатире, гротеску, фарсу. Импровизации Веры Петровны подчас ставили некоторых ее партнеров в тупик, иные, наоборот, расцветали от ее экспромтов, и тем самым освежался весь рисунок спектакля.

Бывало, правда, и так, что актерское озорство Марецкой и ее партнеров выходило из берегов пьесы. В «Госпоже министерше» О. Абдулов, играя дядю Вассу, решил, что его персонаж — клептоман, и как только Марецкая — министерша отворачивалась, тотчас рассовывал по карманам серебряные ложки. Дальше — больше…

Случалось, так резвился и я. В пьесе «Миллион за улыбку» А. Софронова я — Бабкин из-за кулис сообщал Марецкой — Карташевой: «Омлет готов»: Она командовала: «Давай, иначе пережарится!» И вот как-то играли мы этот водевиль не у себя, а в Театре имени Евг. Вахтангова. За кулисами я с радостью обнаружил три больших блюда с пельменями (бутафорию из «Стряпухи», вероятно) и, не говоря ни слова про омлет, вынес одно блюдо, водрузил на рояль и ушел. Марецкая — Карташева проводила меня изумленным взором. А я вернулся и поставил на рояль второе блюдо пельменей, потом — третье. Моя Карташева только руками развела! Но выдержала, не расхохоталась. Только когда я в четвертый раз появился, пританцовывая лезгинку, с большим кухонным ножом в зубах, она прыснула и опрометью бросилась в кулису…

Только не думайте, что мы «испортили» спектакль. Вовсе нет. Мы доиграли его весело и с подъемом, а публика наших проделок не заметила.

Рассказывая об этих забавах, я думаю о том, что никогда в жизни не встречал другой актрисы, достигшей небывалых высот истинно лирического дарования, которую в то же время так

неудержимо влекло бы к театральной эксцентрике, буффонаде, к комедийным ситуациям, где мог бы вовсю разгуляться ее всепобеждающий юмор… Где-то в ее существе прятался Рыжий, да-да, тот самый Рыжий, по которому тоскует цирковая арена. И моментами я ее Рыжим и называл, своровав это у знаменитой английской актрисы Патрик Кэмпбелл, которая именовала Рыжим самого Бернарда Шоу.

К сожалению, театр не часто давал Вере Петровне такую возможность. Может быть, именно поэтому ее госпожа министерша скоро перекочевала со сцены театра на концертную эстраду, где прижилась на долгие годы. Уже и спектакль сошел с репертуара, а нашу парную сцену из «Госпожи министерши» мы с Верой Петровной играли больше тридцати лет! И на радио записали ее, и на телевидении сняли. Надо сказать, что и на эстраде (там-то особенно) продолжались ее уморительные импровизации, и я порой еле удерживался от смеха. Именно в силу этой особенности своего дарования Вера Петровна с наслаждением купалась в водевильных ситуациях чеховской «Свадьбы», играя в этом фильме Змеюкину.

Но как жестоко подчас поступает с актерами судьба! Незадолго до того, как болезнь Веры Петровны сковала ее силы, в нашем театре была принята к постановке пьеса кубинского драматурга Кинтерро «Тощий приз». Героиня пьесы Илуминада по профессии — клоунесса! Такой подарок Марецкой! В телевизионном фильме «Дома у Ю. А. Завадского» вы можете увидеть обсуждение макета будущего спектакля. С таким азартом участвует в этом обсуждении Вера Петровна, что-то принимает, что-то отвергает, что-то яростно доказывает художнику… Увы, эту роль играла уже не она.

С годами творческая энергия Марецкой не иссякала. Плохо было другое: иссякали силы, постепенно сходили с афиши ее любимые спектакли… И естественное желание актрисы выразить себя обрело новое поле деятельности — творческие вечера. В их программе были фрагменты из кинофильмов, сцены из спектаклей и — что для Веры Петровны главное — сиюминутные встречи со зрителями, общение с ними, рассказы о своей профессии, ответы на записки и устные вопросы.

Я часто бывал партнером Марецкой на таких вечерах и всегда удивлялся ее умению захватить аудиторию, пробиваться, как говорится, к сердцам людей.

Еще при жизни Веры Петровны вышел фильм «Что вы знаете о Марецкой?». В нем — рассказы об актрисе, фрагменты творческих вечеров, ее беседы со зрителями. Весь строй фильма таков, что он звучит как исповедь человека, благодарного судьбе

за свою причастность к миру прекрасного.

Вот я рассказываю вам о великолепной жизни в искусстве, полной триумфов, блеска, памятных всем удач… И может возникнуть впечатление, что все давалось Марецкой легко, без особых усилий, что прожила Марецкая этаким баловнем судьбы… А между тем она была великой труженицей, подтверждая лишний раз своим примером избитую, но не всем понятную истину, что талант без упорного труда стоит недорого и немногого добивается.

Экземпляры ее ролей были затрепаны до невозможности, сплошь исписаны вокруг машинописного текста ей одной понятными каракулями.

То были записи режиссерских замечаний, ее собственные соображения, мысли, пришедшие в голову в связи с данной ролью. А затрепанность — не от неаккуратности, просто потоку, что новая роль была при ней всегда, не только на репетициях. Она постоянно носила эту тетрадку в сумочке, гуляя, отправляясь в магазин, ожидая приема у врача… Когда страницы роли приходили в полную ветхость, она переписывала ее в новую тетрадь, с которой опять же не расставалась в процессе работы. Веселый и общительный человек, которому было интересно все на свете, в какие-то моменты она уединялась в своей комнате, выключала телефон и, отрезанная таким образом от мира, занималась только ролью, жила в том образном мире, который открывался ей в минуты творчества.

Бывало, зайдешь к ней просто навестить, а она сразу: «Давай поговорим!» Это значит — покидаемся репликами из нашей сцены. «Верочка, я же не взял роль!» — «Ну, по мысли-то помнишь? Давай!» На столе появлялась заветная тетрадь, и Вера Петровна начинала «притираться» к партнеру, требуя один ход, другой, искренне возмущаясь, когда я отвечал ей затверженной, а не сиюминутной интонацией, ликуя, когда мы по-живому сцеплялись друг с другом. «Вот, вот, помнишь, как у Садовской: петелька-крючочек…»

На репетицию она являлась первая, после репетиции зачастую оставалась одна — «дожидалась» мизансцены. Если репетировала не с Завадским, которому доверяла абсолютно, то все равно шла к нему в кабинет и долго «мучала» его, проверяя с ним данные ей мизансцены, выторговывая у него новые взамен тех, в которых сомневалась. Словом, когда делалась роль, она не жалела ни времени, ни себя, ни других.

В том, как она отдавалась работе, не было ничего, так сказать, уникального, нового. Точно так же, к примеру, трудились артисты МХАТа в ту пору, когда они были под Станиславским и

Немировичем. Таким же «аспидом» для режиссуры был, в частности, Хмелев, мучавший всех и вся своими сомнениями в себе и повышенными требованиями к работе. Я хочу лишь подчеркнуть, что такая мера актерской самоотдачи встречается теперь все реже и реже. И — увы! — соответственно уменьшается количество подлинных актерских побед.

Но, в отличие от артистов МХАТа, Марецкая, когда роль была сделана, в день спектакля не должна была специально к нему готовиться, и если, например, вечером играла Мирандолину или Кручинину, то это не означало, что она с утра мысленно себя ощущает Мирандолиной или Кручининой и соответственно настраивается. Непосредственно перед выходом на сцену она вполне могла болтать о чем угодно, не имеющем никакого отношения к роли. Ведь роль сделана? Сделана! А это и означало, что, шагнув из-за кулис на сцену, Марецкая сразу «вошла в роль».

Последние два года ее жизни, строго говоря, были отданы больнице. Тем не менее и это — годы творческого напряжения. У Веры Петровны на больничной койке — магнитофон. Она одержима новым увлечением, впрочем подспудно всегда бродившим в ней: лирическая поэзия — Пушкин, Тютчев, Блок, Ахматова, Цветаева. Вера Петровна упивается звучанием стиха, пробует его «на вкус». Она записывает себя на магнитофон, читает одно, другое, третье, стирает, записывает вновь… Кто знает, может быть, она мечтала, что в ее концертном репертуаре возникнет стихотворный цикл и это будет для нее совсем новый жанр. А может быть, живя в мире поэзии, она защищалась от наступавшего недуга, от больничного быта?.. Теперь гадать трудно.

Сквозь прожитые годы она пронесла, не расплескав, такое ценнейшее качество, как студийность, которое смолоду прививал нам Завадский. В нашем маленьком театре мы не только играли — мы строили театр. И вот как строитель театра Вера Петровна буквально до последних дней была незаменима и в духовном, и в практическом, житейском смысле. Не занимая никакой ни административной, ни общественной должности, она оказывалась первой во всех необходимых делах. Надо о чем-то поспорить, что-то достать, кому-то что-то сделать — Вера Петровна говорила: «Иду на таран!» И многие высокие инстанции капитулировали перед ее обаятельным напором.

При всем том она не отличалась ни ангельской кротостью, ни всепрощающей добротой.

Святой она не была: она бывала и пристрастной, и несправедливой, и своенравной. У нее были и ошибки, и творческие неудачи, и, понятно, тяжелые переживания по этому

поводу. Но все это отступало перед главным — перед ее влюбленностью в искусство.

Оказавшись невольницей загородной больницы, она потихоньку от врачей убегала сквозь дыру, найденную ею в заборе, к машине и мчалась в Москву, чтобы еще что-то записать на радио, еще раз появиться на голубом экране. Именно таким образом умудрилась сняться на телевидении в «Странной миссис Сэвидж». В этот спектакль она вошла после Ф. Г. Раневской и Л. П. Орловой.

Все это держало ее на плаву, она как бы кричала своим зрителям: «А я еще жива! Еще жива!» Так мне казалось.

В свой самый последний год, уже прикованная к больничной койке, она буквально дрожала за судьбу родного ей театра, особенно после смерти Юрия Александровича Завадского. Каждый день по телефону, уже каким-то далеким голосом, она спрашивала, что и как. Она хотела слышать пульс жизни театра, который для нее был уже только прошлым, и она это понимала. Для себя ей уже ничего не было нужно — ее пульс слабел с каждым днем.

Наш театр потерял свою первую актрису. Первую — по мощи дарования, первую — по верности идеям и имени Завадского и его школе, первую — по ощущению гражданской миссии художника, первую — по любви к жизни, за которую она билась последние годы, заставляя смерть удивляться и отступать.

Ее уход — это не только наше внутритеатральное горе.

Страна потеряла великую актрису с мировым именем, ибо на экранах мира прошли изумительные женщины Марецкой — рядовая колхозница, ставшая членом правительства, партизанка товарищ П. и сельская учительница. Прошли, показав народам многих стран несгибаемый характер, душевную силу и талант русской женщины, советского человека.

Ну вот… Что же еще можно сказать о нашей дорогой Верочке? Что ни говори — не вернешь… Спасибо ей за то, что она была.

Николай Мордвинов

Вряд ли сегодняшние зрители и поклонники народного артиста Советского Союза, лауреата Ленинской и Государственных премий Николая Дмитриевича Мордвинова представляют себе его таким, как мы, его товарищи, помним Колю Мордвинова в студийные годы. И поскольку известен и подробно описан Мордвинов поздний, мне хочется обратиться памятью именно к тем годам.

Осенью 1926 года в студии на Сретенке Мордвинов был где-то посередине между старшими и младшими, он ведь был тоже еще учащимся курсов, правда, одним из старших, нигде на зрителя пока не допускался, репетировал свои учебные отрывки, особенно не блистая. Да нет, пожалуй, еще вообще не блистал. Почему и любопытен многим показавшийся неожиданным его бросок: из школьного небытия — в премьеры молодого театра, когда была сыграна «Простая вещь» и о Соболевском Мордвинова заговорила театральная Москва.

Это свершилось зимой 1927 года, а я и сегодня помню мордвиновский образ вплоть до мелочей — так это впечатляло! И, главное, непонятно было, из чего все это родилось! Я, например, убежден, что Завадский лет семь спустя после «Простой вещи», работая с Мордвиновым над ролью Мурзавецкого в спектакле «Волки и овцы», в поисках образного решения роли питался своими впечатлениями от молодого Мордвинова. И тут все понятно, потому что была в Мордвинове «образца» 1926 года некоторая комичность. Вот представьте себе! Длинноватый, длинношеий, с носом, тоже почему-то казавшимся длинноватым, с несколько жалобно поставленными «домиком» бровями, не очень складный, угловатый и предельно озабоченный — таким воспринимал я его в то время.

Прошли годы. Мордвинов продолжал блистать в Соболевском, в его репертуаре появился красавец Пердикан из пьесы А. Мюссе «Любовью не шутят», и уже начал набирать силу и мощь новый мордвиновский герой — живописнейший Дик Даджен, ученик дьявола из одноименной пьесы Б. Шоу, — и вот «Волки и овцы»…

Когда на сцену вышел Мордвинов — Мурзавецкий, я охнул: милый Коля явился мне из студийного далека! Разумеется, острейший образ, заданный Завадским и Мордвиновым сыгранный, не ассоциировался с молодым Мордвиновым впрямую, но что-то неуловимое из того невольного мордвиновского жизненного комизма безусловно пошло в дело.

Фигура — на грани распада… Полуидиот с плохо координированными жестами, с заплетающимися ногами и языком, озирающий мир безнадежно тоскливым и все отрицающим взглядом — все не то! Испитое лицо неутоленного алкоголика. Лицо, в котором все как-то струится книзу: жидкие пряди волос, свисающие со лба, длинноватый красненький носик, нюхающий верхнюю губу, хилые мокрые усишки, жалобно висящие вдоль полуоткрытого рта… И только брови устремлены вверх печальным «домиком»…

Великолепная фигура! И — вся в какой-то соломе… Конечно, такой Аполлон Мурзавецкий в сравнении с упомянутыми мордвиновскими героями, да сыгранный после них, производил эффект необычайный.

Я сознательно отвлекся от Соболевского, чтобы объяснить, почему, на мой взгляд, рождение Мордвинова для Москвы, допустим, в роли такого Мурзавецкого показалось мне более естественным, менее неожиданным, чем его успех в «Простой вещи», — уж очень, думалось, труден для него Соболевский.

Очевидно, театроведы — исследователи творчества Николая Дмитриевича не согласятся с этими моими домыслами, так как становление Мордвинова прослеживается ими иначе, но у меня с молодых лет всегда был особый интерес как раз ко всему острохарактерному и комедийному в его творчестве. Может быть, потому, что сам я в то время неистово увлекался поисками именно в этой области.

В одной из своих последних бесед со зрителями Николай Дмитриевич вспомнил мои слова, обращенные к нему: «Комедийные и характерные роли — пикантная особенность твоего таланта». Уж не помню, по какому поводу было это сказано, но в течение многих лет, репетируя ли с Николаем Дмитриевичем, наблюдая ли его работу как зритель, я всегда с любовью и уважением следил за тем, как Мордвинов, предназначенный, казалось бы, для ролей трагедийных, героико-романтических, искал свое и находил в ролях, которые для трагика, скажем, выглядят действительно этакой пикантной приправой. Но он был так заразительно-великолепен, играя, например, женоненавистника кавалера Риппафрата в гольдониевской «Трактирщице» или туполобого бюрократа Костюшина в «Обиде» Сурова, что мне подчас становилось обидно: до чего же мало ценит он себя вот такого! Мне казалось это бесхозяйственным. А он, конечно, экономил силы и время для воплощения характеров могучих, о которых мечтал с юности. Смысл его театральной жизни виделся ему в образах Отелло, Лира, Арбенина, в столь же масштабном образе его

современника… И, получив от И. Штока роль потомственного рабочего Забродина в «Ленинградском проспекте», он почуял в ней стоящий материал для себя и отдал Забродину все силы ума и сердца. Вот свойственная ему собранность на чем-то для него главном, пожалуй, если вдуматься, и отличала Мордвинова уже с молодых лет, и в частности на той самой Сретенке 26-го года, куда мне давно уже пора вернуться.

В студии Коле Мордвинову доверили важнейший участок — свет. Он заведовал всем освещением студии: и сценическим, и бытовым. Я уже упоминал о его всегдашней озабоченности — она была естественной, если учесть его фанатическое отношение к делу: казалось, он круглые сутки в работе. То возится с какими-то длиннющими проводами, меняя проводку; то над чем-то колдует в своем сценическом электрохозяйстве, непрерывно совершенствуя его; то, наконец, занимается прямым своим делом учащегося курсов — репетирует учебные отрывки, которые всегда были у него серьезными и сложными; то один в пустом зрительном зале мычит у рояля; то где-нибудь в уголке что-то бормочет или жестикулирует, отрабатывая пластику рук, — словом, свободного времени у него фактически не было, а приходил он в студию самым первым и удалялся поздним вечером — последним.

Мы в большинстве своем были очень молодыми тогда. Розыгрыши, шутки, проказы, остроты, обычно принятые в актерской среде, не переводились и у нас. Но Коля не принадлежал нашему веселому племени театральных юмористов — и не потому, что был немного старше годами; будь он и моложе нас, все равно он не резвился бы с нами вместе по причине, о которой я уже говорил: у него на это не оставалось времени. Он подчас возбуждал наш юмор этой своей «отдельностью», сосредоточенностью — и мы казались себе этакими Моцартами, а он — скучным Сальери. Но вот грянул его успех в Соболевском, и стало наше веселое племя переглядываться — откуда, мол?! И не каждый из нас понимал в то время, что как раз оттуда, из этой вот часто забавлявшей нас и запретной для нас зоны — его серьезной подвижнической жизни, когда наедине с собой, но в интенсивном общении с тем объектом, над которым он в данный момент трудился, Коля размышлял, искал, пробовал, отвергал и опять пробовал, разминая себя, шлифуя и накапливая силы. Так, кстати сказать, в величайшей собранности на чем-то сокровенном, главном для себя прожил он всю свою жизнь в искусстве, до самых последних дней.

Когда начались репетиции «Простой вещи», Коля Мордвинов

выбивался из сил: ему предстояло сочинить качественно новое освещение спектакля с минимумом материальных затрат, и Соболевский его допекал, Соболевский! Лощеный белогвардейский поручик, контрразведчик, фанатик белой идеи, умница, садист, циник! А наш Коля — брови «домиком»…

Со всем тем уже многим, что к моменту генеральных оказалось накоплено Колей для роли, ясно было, что от себя ему Соболевского не сыграть. Внутренний багаж требовал, так сказать, «наружной упаковки». И тут все было найдено предельно точно. Грим минимальный: очень бледный тон лица, резко прочерченные хищные брови, свинцовые блики под глазами, прямые жесткие усики над губой — все. И кубанка на голове, надетая чуть набок, была выразительнее иного парика. Костюм подчеркнуто скромный: темно-коричневая гимнастерка с вшитыми погонами, щегольски обтянутая под тонким ремешком; черные галифе, черные же облегавшие ноги до колен кавказские сапожки без каблуков, четкий рисунок белого аксельбанта — через плечо на грудь; на поясе — маленькая кобура, в руке — стек. Стало очевидно, что, приближаясь к генеральным, Коля репетировал, прицеливаясь именно к этому костюму и гриму, и сразу все сошлось: внешнее и внутреннее сочеталось прочно, органично, впечатляюще. Минимум жестов, резкая и точная дикция, пронзительный, все фиксирующий взгляд и какая-то звериная, бесшумная и легкая походка — кавказские-то сапожки кстати пришлись: иначе в них не пойдешь!

При полной свободе и неторопливой грации движений был найден такой напряженный ритм роли, что ее хотелось сравнить с туго натянутой звенящей струной. В этом Соболевском все было на пределе: душевная опустошенность, ненависть к врагу, постоянная готовность к схватке…

Мы гримировались все вместе. И я любил незаметно наблюдать за преображением-Мордвинова. Еще не надев костюма, но уже положив рядом кубанку, которую он ощущал как грим, Коля медленно покрывал лицо бледным своим тоном, наводил бровь, задумывался, поглядывая перед собой иногда в зеркало, а то и мимо… И с каждым жестом он отдалялся, отплывал куда-то от того недотепистого Коли Мордвинова, которого я пытался описать вначале. И наливался неведомой силой… Какое все-таки волшебство — театр!

Как-то спустя несколько лет я смотрел фильм «Леон Кутюрье» на тему «Рассказа о простой вещи» и с нетерпением ожидал появления Соболевского — не помню, кто его играл, — неужели перебьет впечатление от мордвиновской игры? Нет, куда там!

Надо ли говорить, с какой тоской и болью стояли мы, старые

Колины товарищи, у его гроба? Я посматривал на слегка подгримированное красивое Колино лицо, и одно воспоминание о нем невольно бередило сознание: вспомнилось, как в день премьеры «Простой вещи», уже предельно измотанный после двух или трех бессонных ночей, закончив монтировку света, Коля решил сбегать в баньку, а потом сесть гримироваться. Из бани вернулся он в студию не освеженным, а разбитым, прилег отдохнуть и… заснул поистине богатырским сном. Он так жадно и красиво спал, что жаль было его будить. Спектакль мог начаться без него, но тем не менее Колю начали гримировать спящего, оберегая его силы! А потом он проснулся, встал, размялся и сыграл своего Соболевского. Тоже по-богатырски. Прямо былинный сюжет!

До чего же хотелось забыть про гроб и представить себе, что наш Коля, как много лет тому назад, снова заснул богатырским сном и вот-вот проснется, поднимется и сойдет на сцену, где никто никогда не видел его покойным, где он привык стоять во весь рост, мощный, красивый, великолепный, и жить во всю ширь… Жить!

Головин переулок

Театр Завадского понемногу становился популярным. Годы его расцвета — 1933-й, 34-й, 35-й. В нашем репертуаре появилось несколько пьес советских авторов: «Армия мира» Ю. Никулина, «Ваграмова ночь» Л. Первомайского, «Опыт» К. Тренева. А три наших премьеры — «Волки и овцы» А. Н. Островского, «Ученик дьявола» Б. Шоу и «Школа неплательщиков» Л. Вернейля — пользовались шумным успехом. Попасть на них считалось «престижным» именно потому, что попасть было трудно — билеты расхватывались моментально.

Кроме Марецкой и Мордвинова большой успех выпал на долю О. Н. Абдулова, замечательного актера (о нем речь впереди), игравшего в «Волках и овцах» Лыняева, в «Ученике дьявола» — генерала Бэргойна, в «Школе неплательщиков» — Фромантейля.

Я уже говорил о том впечатлении, которое произвел на меня Мордвинов — Мурзавецкий, ведь «Волки и овцы» вышли в том году, когда я уходил из театра. Вернувшись, стал играть его в очередь с Мордвиновым. Искать свой рисунок мне не хотелось, да и надобности в этом не было — все было абсолютно по мне. Иногда у меня мелькала мысль, что, может быть, Завадский, строя роль, где-то подспудно имел в виду и меня, а не только раннего Мордвинова. Как бы то ни было, совершенно освоившись в роли, сыграв много спектаклей и имея успех, я тем не менее чувствовал, что играю хуже Мордвинова — вот что значит первый состав! Мне повезло: после случая с Мурзавецким я никогда не находился в положении дублера. Но если мне доводилось кого-либо вводить в свою роль, я относился к этому с полной добросовестностью, помогая чем и как мог.

Хорошей школой для меня явилась «Школа неплательщиков». Это был знаменитый спектакль Завадского, украшенный сценографией А. Тышлера и музыкой Д. Шостаковича — вот какой подобрался букет имен! Казалось, легкомысленная комедия Вернейля того не стоила, но был в ней некоторый социальный заряд, который Завадскому удалось развить и создать злой спектакль о разложении нравов буржуазного общества. Некий предприимчивый молодой человек Гастон Вальтье (его играл я) открывает школу, задача которой обучать почтеннейших буржуа искусству увиливания от налогов. Мы знакомимся с клиентами этой школы — среди них кокотка, поэт, предприниматель и даже министр!

Тышлер очень изящно оформил спектакль: сценическая площадка была с трех сторон окружена легкой конструкцией из

блестящих металлических трубок, которые, пересекаясь, образовывали как бы клетку, с четвертой стороны открытую для зрителей. На сцене находился мой письменный стол, уставленный телефонами, а также — небольшое количество очень элегантной мебели из светло-желтой соломы, сплетенной таким образом, что спинки кресел по бокам заканчивались воздетыми кверху, как бы в мольбе, человеческими ладонями.

Это легкое ироническое оформление давало простор для интересных мизансцен. Существует образное выражение «хоть на стенку лезь», обозначающее, как известно, крайнюю степень нервного состояния человека. Завадский решил это выражение «материализовать» и предложил мне в том месте роли, где я, подозревая жену в измене, сильно возбужден, полезть на стенку, что я и сделал, кинувшись на конструкцию и повиснув на металлических прутьях. Эта мизансцена радовала зрителей, чудесно принимавших спектакль. Он легко и изящно игрался всеми исполнителями. Прелестно играли Норочка Полонская — мою жену, П. П. Павленко — банкира Шапелода, Н. И. Бродский — моего секретаря Жиру, Б. Н. Лифанов — поэта, Г. В. Гетманов — министра. О Марецкой и Абдулове я уже не говорю. А что же я, центральный исполнитель? Я, попросту говоря, не поспел к премьере. Премьерный поезд уже двинулся к зрителю, а я все еще бежал за ролью, не успевая вскочить в нее — уж очень она была велика и трудна. Я доделывал ее уже на публике, а так как «Школа» прошла четыреста раз, то к сотому примерно спектаклю я уже звучал в роли, приобретая «аллюр», необходимый комедийному премьеру во французской комедии. Позднее, когда какие-то люди хвалили меня в этой роли, я точно знал, что это не зрители премьеры, а те, другие, подальше, к сотому спектаклю. Любопытно, что мой жизненный гардероб пополнился за счет «Школы» — у нас в театре обычно премировали юбиляров сотого спектакля отрезами на костюм, а так как дублеров у меня не было, то по крайней мере три костюма за счет господина Гастона Вальтье я сшил.

По мере роста нашей популярности опять возник вопрос о новом помещении. Появились всякие обещания и ничего конкретного. Начинались наши длительные гастроли, обычно на Украине (Донбасс, Харьков, Киев). Мы играли на больших сценах хороших театров и «развращались». Нас никак не тянуло домой, в подвал. И на театральных капустниках мы грустно распевали сочиненные мною куплеты на мотивы музыки, звучавшей в наших спектаклях:

Периферию пленили,

Лампочку[1] в дар получили,
Но из гастролей все в тот же подвал
С грустью и болью театр приезжал.

Или:

Не дали, хоть и обещали,
И теперь уж, верно, больше не дадут.
Пропали мы в сыром подвале,
В горе и печали — будет нам капут!

Дирекция театра обивала пороги необходимых инстанций, усиленно хлопотали за нас появившиеся у нас меценаты, и, наконец, свершилось: нам дали прекрасное театральное помещение на улице Воровского. Но, увы, дали пополам с Театром Каверина, чтобы день играли они, а день — мы. Стало ясно, что это не выход, а временное облегчение. И вот тогда-то из Комитета по делам искусств нам сообщили, что Театр Завадского переводится на постоянную работу в Ростов-на-Дону, вливаясь в труппу Ростовского драматического театра имени Горького! Бомба! «Театру Завадского доверяется почетная задача: привить мхатовскую культуру периферийной труппе» — вот такая «красивая» формула была придумана для нашего переезда, но мне кажется, что истинная причина была менее помпезной — нас, бесприютных, просто хотели сбыть с рук. И летом 1936 года мы выехали в Ростов-на-Дону.

Ростов

На меня, ростовчанина по рождению, свидание с родиной не произвело особого впечатления. Во-первых, я был увезен из Ростова годовалым ребенком и, стало быть, никаких воспоминаний не осталось, а во-вторых, все эмоции и мысли были обращены к театру, где надо было жить и играть, к встрече с ростовской труппой, с которой предстояло нам слиться.

Что касается помещения, беду мы почувствовали сразу: увидели громадное здание, напоминавшее гигантский трактор (очевидно, по замыслу архитектора), а внутри массу лишнего пространства, так бы я выразился. Непомерно широкие коридоры, колоссальные фойе, зрительный зал на 2300 мест, больше, чем в Большом театре, ну и соответственная сцена! Мрамор, бархат, плюш — полный «шик-модерн». Все это было как-то «не по делу», и складывалось впечатление, что задача строителей — не создание удобного драматического театра, а желание щегольнуть размахом — глядите, мол, какой мы в Ростове театр отгрохали, а?!

Когда мы уже обжились и дело дошло до капустников, я организовал комический хор. Как вы могли уже заметить, я в те годы баловался веселыми стишками и написал для этого хора вокальный номер, который назывался так: «Советская популярная массовая песня об архитектуре сцены Ростовского драматического театра имени М. Горького». И там пелись на мотив «Широка страна моя родная» такие слова:

Широки партера пол и стены…
Рампы как велосипедный трек,
Мы другой такой не знаем сцены,
Где так плохо слышен человек!!!

Был такой период гигантомании в деле театрального строительства. Вот тогда, очевидно, и изгадили Театр Красной Армии, расположив там никому не нужную гигантскую сцену, которую Алексей Дмитриевич Попов называл «полигон», и еще где-то в Сибири нечто театральное отгрохали, забывая при этом, что в театре драматическом хороши и удобны зрительные залы на 800, 900, ну от силы на 1200 мест.

В те годы наши друзья и наши недруги любили гадать, выживет или нет хрупкий студийный организм, вынутый из тепличной атмосферы своего подвальчика и брошенный на самую

большую театральную сцену Союза. Скажу сразу: мы выжили, но Театр Завадского в его московском варианте по окончании ростовской эпохи перестал существовать.

Первой нашей премьерой в Ростове стала «Любовь Яровая». В процессе репетиций мы пытались укротить сцену, подчинить ее своим задачам. Пришлось искусственно уменьшать ее пространство, сдвигая кулисы, так и этак перевешивать задники, уменьшая ее глубину, хитрить с оформлением, изобретать мизансцены с учетом отвратительной акустики — вся эта техническая возня отнимала много времени, но иного выхода не было. Помню, как мы боролись с акустикой. Для того чтобы состоялся диалог двух актеров, стоявших на противоположных концах сцены и не кричавших друг другу, а нормально говоривших, додумались вот до чего: тот, кто кончал свою реплику, подавал каким-либо жестом сигнал партнеру, что пора говорить ему. Жест всегда был виден, а текст далеко не всегда слышен, вот и нашли «выход».

«Яровая» прошла хорошо, с московскими гостями, с широкой прессой. Москва нас ласкала за то, что мы, «не бунтуя», согласились на Ростов. Поэтому гости из Москвы бывали у нас часто, а к концу первого сезона приехал сам Юзовский и просмотрел весь ростовский репертуар.

Вот что касается репертуара, тут мы безусловно выиграли по сравнению с Головиным переулком, где наши постановочные возможности были сильно ограничены.

«Мещане», «Враги» Горького, грибоедовское «Горе от ума», «Разбойники» Шиллера, «На берегу Невы» Тренева, «Тигран» Готьяна, пушкинский спектакль («Маленькие трагедии»), «Павел Греков» Войтехова и Ленча, «Слава» Гусева, та же «Яровая», «Отелло» и «Укрощение строптивой» — не думаю, что на сцене нашего подвальчика могли бы состояться все перечисленные премьеры. И труппа пополнилась рядом интересных актеров. Из ростовских вспоминаю в первую очередь любимца города Г. Е. Леондора, А. М. Максимова, Ю. А. Банковского, молодых тогда Илюшу Швейцера, В. Шатуновского, П. Лободу, Е. Нерадова, Ю. Левицкого. Юра Левицкий позднее перебрался в Москву, теперь он народный артист РСФСР, работает в Московском театре имени Гоголя. Москва была представлена не только труппой Завадского, с нами приехали: Е. А. Тяпкина, М. Е. Лишин, П. И. Леонтьев, по сезону у нас прослужили В. И. Честноков и П. А. Константинов.

Какое-то время мы приглядывались друг к другу и существовали мирно, но где-то к концу первого сезона произошел взрыв. Накопились какие-то противоречия. Завадского стали

упрекать в пристрастии к ученикам. Подробностей не помню, но помню бурное «выяснение отношений» на собрании в театре, которое началось вечером и закончилось под утро. Очевидно, всем надо было «выпустить пар», а в результате все закончилось миром и общим согласием.

Я хочу рассказать об угробленных мною ролях. Я говорю об этом сейчас не из кокетства — смотрите, мол, какой я объективный, честный, — а потому, что во всех случаях есть поучительность: я был наказан одним и тем же — попыткой спастись только внешним рисунком, голой формой. Это не надо путать с формой тех моих ролей, которые я признаю: там я щеголял не Бог весть каким, но органически найденным рисунком. Здесь же я «пыжился» в ролях, которые не пошли у меня начисто. По порядку будет так: нотариус Вольторе в пьесе Г. Вечоры «Мое» по «Вольпоне» Бен Джонсона — 32-й год, Болингброк в «Стакане воды» Скриба, сыгранный в Ростове в 37-м году, и Скалозуб в «Горе от ума» в Ростове же в 38-м году.

Итак, Вольторе. Я не помню уже, как это получилось, но был какой-то зоологический принцип в поисках зерна наших ролей — не думаю, чтобы это шло от Юрия Александровича, но кто-то это сделал. Я должен был играть Вольтере в образе ястреба и ходить в зоопарк и смотреть, как прыгает ястреб. Так я и прыгал потом на сцене. Я и до сих пор, когда бываю в зоопарке, с отвращением огибаю клетки с ястребами. Ужасное воспоминание моей театральной юности!

Когда репетировался Болингброк, мне было двадцать девять лет — мало для данной роли, но ведь через год в том же Ростове я сыграл фон Ранкена; тоже роль не для молодого, но в ней успел, а в Болингброке — не успел, не нашел своего ключа к роли. Я пыжился, надувался, пытаясь дать маститую фигуру умудренного годами вельможи, масштабного человека, играющего государственными судьбами. Должно было быть первоклассное владение диалогом, и это тоже не состоялось у меня тогда. Любопытно, что, когда «Стакан воды» поставили в филиале Театра имени Моссовета уже в 44-м году, я, может быть, там играл хорошо только сцену с герцогиней, а в общем опять не вышло дело. Хотя теперь Болингброка я мог бы сыграть лучше, но так вот и не задалось.

Третья роль — Скалозуб — тоже была полна «пыжения». Вначале я получил роль Репетилова, тогда Чацкого репетировал Лифанов. Потом стал репетировать Завадский, и Завадскому потребовался Скалозуб, соответствующий по длине, тут я и был переброшен. Но для того чтобы быть выше Завадского, даже я играл на котурнах. Длиной я подходил, но голоса для этой роли у

меня не было, я хрипел, искусственно басил. Тоже тяжелое воспоминание! Но внешне это как-то все мне сошло с рук. Может быть, по инерции — моя жизнь складывалась хорошо, я играл много, играл что хотел, был хвалим прессой, считался удачливым. Тем сильнее были мои внутренние стеснения, совести у меня на это хватало. Я счастлив, что эти неудачи расположились в границах первого десятилетия; значит, я извлек из всего этого необходимые выводы.

Компенсация пришла на премьере «Дней нашей жизни» Л. Андреева, где в роли фон Ранкена я имел крупный и очень нужный мне успех. И эта роль стала для меня этапной. Намечалась гастрольная поездка Ростовского театра в Ленинград и Москву, и теперь я был спокоен, что еду с «товаром».

Очень урожайным стал Ростов для Мордвинова. Он сыграл там Ярового, пушкинского Дон Гуана, Тиграна, Карла Моора, Петруччо, Отелло! Вряд ли к нему пришли бы эти роли на сцене в Головином. Ростовская же сцена его окрыляла, ему вольно дышалось на ней: она требовала звучного голоса, широкого жеста, открытого темперамента — всего, что он любил и находил в своих данных и своем ростовском репертуаре. Вот ему наш переезд явно пошел на пользу.

Итак, приближалась встреча с Москвой. По семейным обстоятельствам я не мог дольше оставаться в Ростове, и гастрольная поездка давала мне время и возможность решить свою актерскую судьбу в Москве. В глубине души я мечтал о возвращении к Завадскому на каком-то другом витке жизни, что вообще-то и произошло через несколько лет. Пока же настроение было сложное — я покидал родной, вырастивший меня театр.

Учитель

С момента моей первой встречи с принцем Калафом прошло более полувека. Давно уже нет ни кудрей, ни толстовки… Не стало и его самого. Любителям театра и в нашей стране, и за рубежом знакома красивая голова моего учителя, окаймленная венчиком коротко остриженных белых волос. Таким он и ушел от нас, дожив до восьмидесяти трех лет. Много лет прошли мы, работая вместе, много пережили и хорошего, и дурного — незабываемые удачи и уныние пустых сезонов. Но вот это первое ощущение — ожидание творческих радостей от него — владело мною всегда при встречах с ним. И так же, как в молодости, я всегда боялся его оценивающего взгляда и неравнодушен был к его похвалам, и так же чувствовал себя в ответе перед ним, когда делал нечто не соответствующее мере его вкуса. И всегда мне хотелось создавать новую роль именно с ним. Увы, в последние годы это удавалось все реже и реже (так уж складывался репертуар). И тогда мне становилось особенно грустно при мысли о тех пяти годах разлуки с Юрием Александровичем, когда я уехал из Ростова и вернулся к нему уже в Театр имени Моссовета в 1943 году. Никаких принципиальных расхождений у нас не было. Творчески я никогда с ним не порывал и, не видя его, был с ним.

Что же сплотило нас вокруг Завадского на долгие годы? Ведь ученики редко ценят учителя только за количество лет, проведенных вместе, — ценят за полученное от него. Да, мы получили от него прежде всего его самого! Он сам воспринимался как явление искусства — красивый, легкий, быстрый, с какой-то, я бы сказал, инопланетной внешностью, — он завораживал, пьянил, восхищал своей влюбленностью в поэзию театра! И «систему» Станиславского он передавал нам, можно сказать, из рук в руки, «принося» ее с репетиций Константина Сергеевича. Это было нашим счастьем, так как уже множились начетчики и вульгаризаторы «системы», засорявшие педагогические ряды. Нашим счастьем было и то, что Юрий Александрович, синтезируя опыт своих великих учителей, от Вахтангова заряженный щедрой театральностью, от Станиславского — чутким умением исследовать глубины человеческого духа, развивал нас в этих двух направлениях, всегда отличавших его педагогику и лучшие его спектакли. Кстати сказать, он был не просто учеником Вахтангова и Станиславского — он был их любимцем.

У Завадского — воспитателя актера было качество, которым обладает не каждый даже выдающийся режиссер. Казалось бы, он

создан, чтобы быть режиссером-диктатором: врожденная сценичность, безупречный вкус, остроразвитое чувство формы, точное ощущение ритма и темпа, безудержная фантазия на мизансцены и, наконец, умение великолепно показывать. Но все это было подчинено другому, главному его умению — догадываться о скрытых возможностях актера, раскрывать и выявлять их. Завадский никогда не фантазировал «отдельно» от индивидуальности исполнителя. Он пристально наблюдал и, что-то подсмотрев в актере, незаметными, как бы случайными намеками подводил его к желаемому результату. И уж если показывал, что случалось не так часто, то именно так, как мог сыграть только данный актер.

Он знал, что я неравнодушен к внешней стороне роли, и давал мне бесценные советы. Но с другой стороны, он хотел приучить меня к работе над внутренним миром роли, к исследованиям психологического порядка. С ним было крайне интересно работать и в этой области — такие тонкие, свежие и неожиданные нюансы человеческого характера он обнаруживал, анализируя образ.

С годами я научился понимать его с полуслова, по взгляду, по движению руки. Он ценил это, и в ряде спектаклей мы обходились без застольного периода. Скажем, в «Госпоже министерше», где в роли моего Нинковича «копать» было нечего, роль выстроилась прямо на сцене: он, сидя за режиссерским столиком, предлагал, а я на сцене делал. Но зато во «Втором дыхании», в сложной роли Левина, все решалось в застольном периоде. Там было в чем «покопаться», и Юрий Александрович очень помогал мне перекраивать меня — Плятта — на Левина, делать своими его внутренние движения и внешние повадки, совершенно иные, чем у меня. В моих психофизических ресурсах в их чистом виде ничего подходящего для Левина не нашлось. Пришлось искать. Но меня уже давно, в отличие от первых студийных лет, привлекал этот замечательный процесс — выращивания в себе какого-то другого человека. И в конце концов он нашелся, мой Александр Осипович Левин!

Я еще хочу рассказать о режиссуре Завадского на примере двух моих работ, сделанных с ним. К сожалению, они очень удалены от нас временем, но именно эти работы были для меня принципиально важными. Речь идет о роли фон Ранкена в ростовской премьере спектакля «Дни нашей жизни» Леонида Андреева в 1938 году и о роли Тапера в юбилейном чеховском спектакле в Театре имени Моссовета в 1944 году.

Параллельно с «Днями нашей жизни» в филиале театра решено было поставить «Как закалялась сталь» Н. Островского —

так театр хотел высказаться о судьбах двух молодых поколений России. Мне в «Днях нашей жизни» досталась роль фон Ранкена, и начались мои мучения. Чтобы объяснить их, расскажу третий акт пьесы.

В Москве, на Тверской улице, некогда были номера гостиницы Фальцфейна. Тут и поселил Леонид Андреев некую полковницу, впавшую в полную нищету. Подрабатывает она тем, что приводит клиентов для; своей дочери Оль-Оль, занимающейся продажной любовью. И вот эта полковница находит среди бывших друзей своего мужа некоего фон Ранкена. Этот фон Ранкен, обрусевший немец, пожилой человек, врач по профессии, сластолюбец по призванию, и является в качестве очередного «визитера» к Оль-Оль и спокойно, как нормальное будничное дело, совершает покупку любви по существующей таксе. Сцена страшная! И, надо сказать, Андреев написал фон Ранкена с невероятной злостью — требовалось создать сценический эквивалент.

До революции пьеса эта была очень популярна, особенно в провинции. Конечно же шла она и в Ростове. И старожилы Ростовского театра захлебываясь вспоминали ее знаменитых исполнителей: ну как же забыть Оль-Оль — Павлу Вульф! А Волховской — Онуфрий, а фон Ранкен — Борисов!

Вот тут-то и начались мои муки. Борисова я знал и видел в Москве в Театре Корша и на эстраде. Актер он был роскошный, по фактуре комик, но играл все — от трагедии до водевиля. Он был типичным гастролером, артистом без своего театра, но сам по себе — театр. Успех имел всюду. На концертах конферансье А. А. Менделевич объявлял его так: «Объект восторгов, браво, бисов — Борис Самойлович Борисов!» Он был человек очень тучный, но легкий в движениях, с громадной головой и удивительно подвижным лицом, которое было окружено справа и слева пухлыми щеками, сверху — сияющей лысиной, а снизу — тройным подбородком. И на беду, как только я начинал фантазировать по поводу фон Ранкена, в моем воображении тут же возникал Борисов. Он казался мне идеальным исполнителем для этой роли, которая почему-то виделась мне в каком-то жире, сале, с одышкой. Я отчетливо представлял себе борисовского фон Ранкена с его тучной фигурой, громадным брюхом, отекшим лицом, слезящимися глазами и мокрыми, сладострастными губами… Ах, Борисов, величайшего обаяния актер, как он мешал мне в те дни, как закрывал мою фантазию!

В чем состоял идейный смысл работы советского актера, показывающего фон Ранкена в 1938 году? Ведь часть зрителей наверняка только понаслышке знала о легальной проституции, о

домах терпимости. Смысл был в разоблачении этого представителя «хорошего общества». И сделать это надо было сильно, остро, со злостью, равной авторской, чтобы в зале покоробило всех, чтобы поняли, как это страшно! Срывание маски с фон Ранкена надо было выполнить средствами Плятта. Однако как? С моими-то данными? В 1938 году я был длинным и тонким, как ивовый прут. Было мне тридцать лет, и это немало, тем более что я являлся одним из ведущих актеров театра, но это не возраст мудрости, могущей подсказать нужное сценическое решение. А тут еще фон Ранкен — Борисов, сидевший во мне как заноза, которую я не в силах вытащить.

А репетиции между тем идут. Я пока что репетирую от себя, что в данной роли равно нулю, и с тоской поглядываю на режиссерский столик. А Завадский молчит. Репетиции близятся к завершению. Я понимаю, что нет главного — обличительной силы, заряда, каким надо выстрелить в фон Ранкена, а Завадский молчит. Видит наконец, что я маюсь, приглядывается ко мне и молчит. Вот-вот начнутся генеральные. Я прошу пока не решать вопрос с моим костюмом и пребываю в отчаянии, как вдруг… О, это волшебное «вдруг»!

Вдруг Завадский подзывает меня к себе и рисует на листке бумаги: «Смотри, вот так, так и так, а тут вот так, знаешь, такой… детский врач». С этим листком я бегу в гримерную и через несколько дней уже гримируюсь по этому рисунку Завадского.

Невероятным приличием, аккуратностью повеяло на меня из зеркала: какие-то благостные, пасторские, тщательно зачесанные назад седые волосы, аккуратно подстриженные седоватые усы и бородка, румяные щечки, белые брови над строгими золотистыми очками… Да, детский доктор, симпатичный старый господин из святочных рассказов, помогающий детям-сиротам на улицах… Этакий Санта-Клаус!

Вот теперь фантазия заработала уже молниеносно! Мне сразу захотелось надеть обручальное кольцо — конечно, он женат, у него две дочери возраста Оль-Оль, которых он тщательно оберегает. У него сухие шарнирные движения рук, пальцы, вымытые до невозможности. Весь он — скрипучая чистота, тихий, нудный голос, легкий немецкий акцент, выверенная медленная походка (какой там жир!)… На нем, конечно, солидный костюм (серая тройка), входит он с сигарой в зубах, на голове черный котелок, на согнутой левой руке висит плащ, в пальцах перчатки, в правой руке трость…

Завадский, увидев, что я ожил, стал забрасывать меня образными подсказками, пошли мизансцены, одна лучше другой, что-то предлагал он, что-то рождалось у меня… Ах, какое это

было блаженство!

…Полковница вышла. Оль-Оль стоит ни жива ни мертва. Я медленно шагаю по номеру, что-то педантично растолковывая ей, потом решаю — пора, пожалуй, приготовиться к любви… В комнате стоит кровать, я, шагая, вдруг наклоняюсь над ней — мне показалось какое-то пятнышко, уж не клоп ли? Счищаю это пятнышко, я ведь люблю, чтоб было чисто. Затем снимаю пиджак, вешаю его на стул. Пауза. Подумав, вынимаю из пиджака бумажник и перекладываю его в карман брюк, так надежнее. Обстоятельно приступаю к процессу ласк, беру ручку Оль-Оль, намереваясь поцеловать все пальчики, и вдруг замечаю, что у нее грязные ноготки. Ай-ай-ай, как нехорошо! Пфуй! Вынимаю из жилетного кармана ногтечистку, вычищаю ей ноготки и только после этого приступаю к поцелуйному обряду.

Прошу Оль-Оль украсить этот вечер любви чем-нибудь вокальным. Она поет романс «Ни слова, о друг мой, ни вздоха!». И я в свою очередь пою ей сентиментальнейший романс. Его по моей просьбе сочинил наш композитор И. А. Носов, а текст мы придумали сами и перевели его на немецкий язык, на немецком же я его пел. И занавес закрывался в тот момент, когда, напевая этот сладостный романс, я аккуратным движением пальцев расстегивал верхнюю пуговку блузки Оль-Оль, сидевшей у меня на коленях…

Все это было сделано Завадским страшно и зло, и никого фривольность мизансцены не шокировала — это было искусство.

Да, своим подсказом грима Юрий Александрович решил дело! Однако из этого не следует делать методологические обобщения — дескать, вот не идет у актера роль, пусть найдет грим, и роль пойдет. Во-первых, не каждому актеру это полезно. Иному, привыкшему идти только внутренним ходом, поиски грима будут не помощью, а торможением. Да и Завадский далеко не всегда начинал с этого. А во-вторых, Юрий Александрович не только дал мне эскиз грима — он повел меня к сущности образа, к его социальной и психологической характеристике. Я почуял душу фон Ранкена, а не только его костюм, и, может быть, впервые почувствовал полноту жизни в образе. Эта роль стала для меня этапной. И вот что любопытно: когда уже выстроился мой фон Ранкен, я никак не мог понять, что, собственно, так увлекало меня в том «жирном» варианте фон Ранкена — Борисова, который я себе нафантазировал?

Я понял, что борисовский фон Ранкен абсолютно органично вписывается в любой кабак или публичный дом, моего же «детского доктора» просто трудно себе представить в каком-нибудь злачном заведении, а сорви с него маску приличия —

такая же тварь! И в этом тоже была «изюминка» роли, угаданная Завадским.

А с «Тапером» было так. В 1944 году, когда отмечался чеховский юбилей, Театр имени Моссовета создал вечер чеховских рассказов под общим названием «Пестрые рассказы». В программу был включен маленький рассказ «Тапер». Вот содержание рассказа. Восьмидесятые годы прошлого столетия. Дешевенькие меблированные комнаты, где живут литераторы-из начинающих и бывший студент Московской консерватории Рублев, который теперь зарабатывает деньги как тапер. Второй час ночи. Литератор трудится над заказанным ему фельетоном, Рублев таперствует где-то на свадьбе. Внезапно он появляется; видно, что он чем-то потрясен. Он рассказывает соседу о том, как в купеческой семье обошлись с ним. До танцев он начал наигрывать на рояле нечто серьезное. Подошла хозяйская дочка, любящая музыку, разговорилась с ним. Но ее отозвали, потому что неприлично разговаривать с тапером. И вот когда потрясенный происшедшим Рублев в истерике зарыдал, хозяева решили, что он пьян, дали ему в шею, выпроводили… Очень напряженная сцена; в сущности, двадцатиминутный монолог Рублева. Вопль маленького человека, несостоявшегося таланта… Он говорит о себе: «Ехал в Москву за две тысячи верст, метил в композиторы, пианисты, а попал… в таперы…»

С помощницей Завадского по этому отрывку режиссером М. Г. Ратнер мы начали работу. Затем раза три-четыре показывали сцену Юрию Александровичу — никаких замечаний. Тем временем текст осваивался, становился своим. Надо сказать, что мы с Миррой Григорьевной очень подружились. Она отличный аналитик, чуткий художник и интересный педагог. Мне с ней интересно работалось. Однажды, когда мы уже репетировали в выгородке, пришел в репетиционный зал Завадский. Он попросил затемнить окно, зажечь свечу, поставить так и так ширму, выдвинуть на сцену рояль (бутафорский) и вызвал пианистку для настоящего рояля. Рояль придвинули вплотную к кулисе. Попросил принести цилиндр, фрак, перчатки, шубу для меня: «Ну, попробуй, расположись!» Я «поплавал» немного. На сцене это значит далеко не то же самое, что — «купаться». Затем в течение часа Юрий Александрович размизансценировал всю сцену, причем точнейше! Я роняю перчатку на фразе такой-то, беру спичку на фразе такой-то…

Режиссера-деспота тут не было. Юрий Александрович не играл за меня, он шел от меня, я все делал сам, немедленно реализуя его предложения. Вот когда я начал «купаться»! Мне все стало «вкусно», удобно — появилась ночная атмосфера этого

убогонького номера, где мается тапер. Все спорилось! Опять Юрий Александрович, подсмотрев что-то во мне, быстро реализовал это на сцене моими данными. Чудная была мизансцена у рояля! В рассказе никакого рояля нет, это его счастливое режиссерское изобретение. Я играл «Грезы любви» Листа. Там был кусок, когда музыка говорила о несостоявшемся гении… Гремят звуки открытого рояля, Рублев — весь вдохновение, и вы чувствуете, что он гениален… Но несколько секунд длится этот транс и… все пропало! Жизнь не состоялась. Отчаяние, опять истерика… Да, минут двадцать длился этот музыкальный вопль, в котором слышны порывы души художника и отчаяние перед действительностью.

«Тапер» шел недолго. Играл я его, могу сказать, с восторгом. С восторгом играл «от себя». Я как бы исповедовался зрительному залу, и никаких забот о внешнем не было, и грима не было. Я чуть-чуть подводил глаза и бледнил лицо. Позднее (по разным поводам) раза три мне приходилось возобновлять «Тапера». Тут помогала режиссерская партитура, точная, как ноты. Любопытно, что эта точность рисунка принадлежала сцене, где главное — жизнь человеческого духа! И — редкий случай — очень помогла мне рецензия Бояджиева. Об этом «случае с критиком» просто необходимо рассказать.

Однажды, отыграв «Тапера», поднявшись к себе в гримерную после поклонов, я увидел сидящего в ней Г. Бояджиева. Он сказал мне всякие добрые слова и добавил, что хочет откликнуться на «Тапера» рецензией — на том мы расстались. Прошло несколько месяцев, но рецензия не появилась. И вот однажды звонит ко мне Бояджиев, объясняет, что не был все это время в Москве, что его намерение осталось в силе, и спрашивает, когда он может еще раз посмотреть «Тапера». А наш сборный спектакль тем временем сошел с репертуара. Я объяснил это Григорию Нерсесовичу, после чего он, помолчав, поинтересовался: «А не могли бы вы сыграть для одного меня?» На что я восторженно ответил: «Да!»

Это неожиданное предложение Бояджиева не было наивным. Григорий Нерсесович помнил, что тут не требуется технических усилий: на сцене — кровать, рояль, ширма, стол, и при желании это можно выгородить где угодно. Я сговорился с дирекцией и со своими партнерами В. Гордеевым и концертмейстером театра Л. Маму лян. Для меня сделали выгородку на маленькой сцене нашего репетиционного зала, зашторили окна, дали сценический свет, и мы сыграли «Тапера» для одного Бояджиева. А затем в газете «Советское искусство» появилась пространная статья Бояджиева «Неизвестный герой», потом отобранная им в его книгу «Поэзия театра».

Что двигало мной в этой истории? Только ли воспаленное желание актера получить лишнюю хорошую рецензию? Думаю, что дело было сложнее: я всей душой чувствовал неистребимое желание Бояджиева написать и всей душой открывался ему навстречу. А когда через десять лет театр вдруг возобновил «Тапера», я восстанавливал душевные движения роли по… рецензии критика, так поэтично и чутко была она написана.

Может ли этот «случай с критиком» служить эталоном взаимоотношений актера и критика? Не думаю, слишком уж он идеален.

Таким образом, фон Ранкен и Тапер при полной противоположности и ролей и творческой целенаправленности для меня были объединены одним ощущением: радостью от полноты жизни в образе в первом случае и от отдачи себя, своего духовного, внутреннего мира — во втором. Я получил от Завадского многое, прежде всего — пожизненную любовь к театру и веру в то, что никогда театр не умрет, как бы ни расцветали искусства-конкуренты. Не лекциями и догматическими утверждениями, а живой практикой своего творчества он приучил меня видеть в профессии актера высокую миссию художника, ответственного перед своим народом.

Он приобщил меня к радости творческих поисков, сосредоточенных на главном — жизни человеческого духа. И он же привил мне вкус к поискам образного решения, когда совершается то мучительный, то радостный процесс перевоплощения, привил мне вкус к характерности в роли, к искусству грима. Знаю, что последние два качества не считаются актерской доблестью в наши дни дискуссий о современном стиле, но я благодарен ему за то, что в свое время он приучил меня считать это доблестью!

К началу 30-х годов определился «набор» рецензентских формул, чаще всего к Завадскому применявшихся. В этом наборе вы обязательно нашли бы театральность, блеск легкой комедийности, изысканность формы, иронию, нарядность и даже мастерство ювелира, оттачивающего безделушки… Перечисленное можно не брать в кавычки, ибо все эти качества, ей-богу, хороши, но упоминались они назойливо и объясняли лишь одну из граней таланта Завадского.

А он в это же самое время параллельно с работой в своем театре ставил на сцене Театра Красной Армии «Мстислава Удалого» И. Прута и «Гибель эскадры» А. Корнейчука — героические спектакли эпического размаха.

Позднее, уже на сцене Театра имени Моссовета, блеск легкой комедиантности оживет с новой силой в его прелестных

гольдониевских спектаклях — «Трактирщица» и «Забавный случай», — но уже будет в репертуаре «Отелло». И полной сосредоточенностью на внутреннем мире человека, на его сокровенном и духовном будут отмечены тончайшие поиски Завадского в спектаклях по произведениям советских авторов — А. Афиногенова, К. Симонова, Л. Леонова, Ф. Кнорре, М. Светлова, Г. Николаевой, А. Крона. А в 1957 году в параде спектаклей, посвященных 40-летию Советского государства, одно из первых мест займут поставленные им «Дали неоглядные» Н. Вирты.

Были ли у него неудачи? Разумеется, но не об этом сегодня речь.

Драматург И. Шток в одной из статей назвал Юрия Александровича нормальным волшебником. Хорошее определение, ибо дело волшебников — удивлять, а Завадский не переставал заниматься этим делом всю жизнь. Так, удивил он и зрителей, и нас своим «Бунтом женщин», с юношеским задором сплавив в нем, казалось бы, несоединимое: политический памфлет и героику, лирические раздумья и фарсовое озорство. Так, удивил он всех вдруг, «переставив» «Маскарад» неожиданно, с истинно лермонтовской страстью.

Завадский и Мордвинов… Я прожил бок о бок с ними довольно долгую творческую жизнь, и, думается мне, их праздник — наш праздник — можно воспринимать и шире, как высокое поощрение всей их жизни в искусстве, их творческой связи. Для каждого из них «Маскарад» не итог («итожить» в искусстве никогда не хочется), но этап, накопление сил перед следующими свершениями. Однако интересно оглянуться назад и посмотреть, как же накапливались эти силы.

Вот уже много лет, репетируя ли с Николаем Дмитриевичем, наблюдая ли его работу со стороны, я с любопытством и уважением слежу за тем, как Мордвинов, предназначенный, казалось бы, для ролей трагедийных, героико-романтических, ищет свое и находит в ролях, которые для трагика, скажем, действительно выглядят этакой пикантной приправой. И я убежден, что сегодняшняя свежесть его Арбенина во многом объясняется этими его поисками. И в первую очередь поисками нашего учителя Ю. А. Завадского, обладающего бесценным качеством: безошибочным ощущением возможностей, скрытых в актере. Завадский почуял в Мордвинове Отелло, но он же, ставя «Волки и овцы» А. Н. Островского, поручил Мордвинову не роль его плана — Беркутова, а… Мурзавецкого, хилого кретина с плохо координированной речью и унылым лицом неутоленного алкоголика…

А работа над Отелло соседствовала с поисками образа гольдониевского ненавистника, кавалера Риппафрата в «Трактирщице». Видевшие этот блистательный спектакль Завадского не забудут сияние самодовольства, озарявшее багровую, украшенную победно торчавшими пышными усищами физиономию мордвиновского кавалера, его уморительную грацию «самца» и тот комедийный азарт, с каким вел он свои поединки с обольстительницей Мирандолиной — Марецкой. А Марецкая, кстати сказать, покорявшая сердца в «Трактирщице», назавтра появлялась в лыжном костюмчике, с наивными косичками простодушной афиногеновской Машеньки…

А подспудно зреет и вынашивается то, что позднее станет одним из главных творческих импульсов Мордвинова — романтическая тема, тема Лермонтова. Тут и влюбленность в самый образ поэта, и «Демон», выученный наизусть с детства. Тут и постоянное исполнение на концертной эстраде того же «Демона», «Мцыри», «Песни про купца Калашникова», и, наконец, Арбенин в «Маскараде», впервые созданный в кинофильме С. А. Герасимова в 1941 году, затем возникший на сцене нашего театра в 1952 году, с тех пор все годы сопутствующий Мордвинову и «дооткрытый» им в содружестве с Ю. А. Завадским в 1964 году.

О Мордвинове — Арбенине существует уже изрядная литература, но многое еще можно было бы написать о том, как почти четверть века берег и растил артист дорогой ему образ. Надо было видеть Мордвинова за кулисами, когда шел «Маскарад», чтобы понять, что такое актерская собранность и, так сказать, воля к победе, ибо в ходе каждого очередного спектакля он завоевывал какую-то новую грань образа, всем своим примером доказывая, что работа над ролью такого масштаба — процесс непрерывный и плодотворный. И когда Ю. А. Завадский предложил новое решение спектакля, Мордвинов сразу же вошел в него целиком, неестественно, возникла в его исполнении новая черта, доминирующая теперь над всем остальным в роли. Это новое бегло сформулировать можно так — постижение Арбениным в полной мере страшного закона, действующего в окружающем его мире: не пытайся быть добрым, зло восторжествует. Этот новый оттенок значительно укрупняет роль и делает более ощутимым для зрителя философский смысл образа.

По отношению к новой редакции «Маскарада» «заговор молчания», характерный для сегодняшней театральной прессы, нарушился (надолго ли?) и написано было много, так что мне нет смысла дублировать рецензентов и описывать спектакль. Но не

могу не вспомнить о своих ощущениях в тот вечер, когда я в качестве зрителя занял место в зале на премьере. Я был участником спектакля в его первой редакции, а новых репетиций не видел, и рад был, что все новое увижу впервые. И совершеннейший восторг охватил меня, когда над потемневшим партером возникла фигура дирижера Костомолоцкого, теперь многократно описанная фигура, казалось, исторгавшая музыку, отчего столь знакомые оркестровые звуки обрели какое-то новое качество. Как и весь спектакль, с первых его тактов и дальше, дальше… Наверное, и раньше тема Рока, столь свойственная Лермонтову, звучала в замечательной музыке Хачатуряна, но теперь она проявлялась вдесятеро сильнее. И чем больше спектакль поднимался над бытом, наполняясь реальностью лермонтовской поэзии, тем сильнее его тема открывалась зрителю…

А вот и бал, ледяной бал, призрачно отраженный в черных щитах, обрамляющих сцену…

И я вспомнил, как часто за годы, прошедшие со времени спектакля первой редакции, обращаясь пока еще в беседах к теме «Маскарада», Юрий Александрович, всегда желавший «переставить» этот спектакль, рассказывал, как слышится ему одинокий стук шагов Звездича в ледяной пустыне зала, как видятся холодные глаза чопорного «света», смотрящие мимо человека… И вот оно, вот оно, уже на сцене!

Спектакль, некогда бывший просто солидным, значительным, стал театральным событием. И именно потому, что Завадский со всей страстью современного советского художника ощущал потребность приблизить лермонтовские образы к сердцу зрителя, показать своему народу его великого поэта живым и действенным сегодня. И не путем назойливых ассоциаций и «мостиков» в современность, а путем единственно верным: предельно глубоким и выразительным раскрытием авторской темы. Поэтому и называют сценическое решение Завадского юношески дерзким, что оно сочетается с образом гения, в двадцатилетнем возрасте создавшего философскую драму о добре и зле.

А третий «Шторм»? А «Петербургские сновидения»? На «Шторме» следует остановиться. Эта пьеса одного из зачинателей советской реалистической драматургии В. Билль-Белоцерковского, посвященная событиям Гражданской войны в России, стала как бы знаменем Театра имени Моссовета. Созданный весной 1923 года по инициативе передовых деятелей сцены и московских рабочих, театр наш был тогда самым ярким пропагандистом советской темы. Первый художественный руководитель и организатор театра народный артист РСФСР

Евсей Осипович Любимов-Ланской отстаивал позиции правдивого, агитационно-броского искусства, раскрывающего романтический пафос простых трудовых будней, повседневной борьбы народа за социализм. Естественно, что Юрий Александрович Завадский, возглавивший театр с 1940 года, захотел, как бы принимая эстафету из рук Любимова-Ланского, вернуть «Шторм», к тому времени сошедший со сцены, в репертуар театра, и в 1951 году он заново поставил его.

Однако вторая редакция «Шторма», сделанная в несколько традиционной манере, успеха не имела и через несколько сезонов выбыла из репертуара. И вот теперь мерещился ему совсем новый вариант «Шторма».

…Приближалось пятидесятилетие Советского государства. Нужно готовить достойную великой даты премьеру. Новой пьесы нет или почти нет. Завадский предлагает… «Шторм». Недоумения, споры… Как, опять? В третий раз? Пойдет ли народ? Но Завадский, воспринимающий «Шторм», повторяю, как знамя театра, непреклонен. Объявляет состав исполнителей, рассказывает, что ему видится…

Вспоминаю, как многие участники «Шторма», и я в том числе, во всем поначалу сомневались… Ну как же так? Пьеса вся замешена на быте — и вдруг пустая сцена, прочь бороды, валенки.

Ни декораций, ни костюмов, ни гримов, только детали… А Завадский видел свое и оказался самым ищущим, самым молодым среди нас! На премьере этого своеобразного «Шторма» он обратился со сцены к зрителям (и это стало традицией каждого спектакля) и сказал о том, что именно на этом спектакле он не хочет обычного деления — вот тут, в зрительном зале, вы, смотрящие, а там, за рампой, мы, театр. Нет, он хочет, чтобы в этот вечер зрители и вся труппа театра, все вместе, отдались мыслями, чувствами, памятью тому великому времени, о котором сегодня вспоминаем, тем героям, которые умирали.

И вот этот «Шторм», очищенный от всего, что отвлекало бы от патетической темы, от страстной революционной ноты, звенящей в нем, с действием, то возникающим в зрительном зале, то перетекающим со сцены в него, с актерами, максимально приблизившимися к зрителю, — этот «Шторм» шел под дружные аплодисменты и получил полную поддержку. Обильная пресса объявила спектакль Завадского подлинно новаторским, и при обсуждении юбилейных премьер 1967 года «Шторм» вышел на первое место.

А «Петербургские сновидения»? Он создавал этот спектакль, приближаясь к своему восьмидесятилетию! И это — самая

знаменитая из его премьер. Не зря он посвятил ее Вахтангову. Он готовился к ней давно, в частных разговорах, бывало, вдруг заговорит о «Преступлении и наказании», о том, как видится ему мир Достоевского, потом замолчит и уйдет мысленно куда-то…

Я не буду описывать самый спектакль, это сделано во множестве рецензий. Скажу лишь, что «Шторм» и «Сновидения» как бы иллюстрируют те два направления в его искусстве, о которых я говорил (Вахтангов и Станиславский).

В отличие от аскетичного «Шторма» «Сновидения» — очень интересный, сложно выстроенный спектакль с двойниками, видениями, карнавалом всяческих харь и наряду с этим с кусками пронзительной правды и берущей за душу темой Раскольникова и Сони. И все это — в оформлении художника А. Васильева, создавшего на сцене облезлый и мрачный скелет доходного дома, с лесенками, балкончиками, переходами. Все было насквозь пронизано духом и образностью Достоевского.

Я любил иной раз заглянуть в зрительный зал, когда шли «Виндзорские насмешницы», — вот уж где полной мерой отдавал Завадский дань театральности! Шумит-гремит на сцене радостный мир шекспировской комедии, мизансцены — одна забавнее другой, неистощимая изобретательность в гриме, костюмах, пир цвета, света, звон оркестра… Но вот уже и сцены ему мало, действие переплескивается в зрительный зал, и веселая толпа, вооруженная трещотками и бычьими пузырями на палках, с хохотом, гиканьем и свистом увлекает зрителей — в фойе… на ярмарку! Театр, театр во всей его заразительности!

А в «Объяснений в ненависти» И. Штока Завадский уберет со сцены решительно все. Пересечет пустую сцену световая дорожка, и пойдет по ней из глубины к рампе под четкий перебор гитары, на ходу надевая мундир, советский солдат Василий Воробьев. Подойдет совсем близко к зрителям и доверительно заговорит с ними о чем-то насущно важном и для них, и для него. И это тоже будет театр, Театр Завадского, вдумчивый, лирический, обращенный к душе и мыслям человека.

Последнее время Юрий Александрович не работал в театре регулярно, но каждый день, дома ли, в больнице ли, вызывал кого-то к себе, расспрашивал — словом, «держал руку на пульсе театра». И мне всегда казалось, что, пока он жив, он является неким сдерживающим началом во внутренней жизни театра, где всегда могут вспыхнуть закулисная возня, мелкие счеты, а он самым фактом своего существования «охранял окружающую среду от загрязнения».

Он иногда, особенно в последнее время, вызывал ироническое отношение к себе и внутри театра, и вовне своими,

как он сам говорил, «донкихотскими взрывами». Тут иной раз бывали и утопические планы, и многое намеченное, но не реализованное, и наивная вера в отсутствие цинизма, но приходилось удивляться его неуемной энергии, вспыхивающей уже в период рокового течения болезни, когда он вдруг появлялся в ЦК, МГК, Министерстве культуры со своими планами реорганизации театрального дела. Что-то доказывал, о чем-то просил, что-то требовал…

Я вспоминаю, как в тяжелые траурные дни трудно было освоиться с происшедшим. Как же так?! Мы не увидим его на ближайших наших премьерах, не услышим его снайперски точные до последних дней замечания актерам, не приникнем, как к роднику, к незамутненной чистоте его художественного вкуса?..

Знаю я только одно: еще не раз придется нам взывать к духу Завадского, чтобы повести театр через трудности к той высоте, на которой он сможет зазвучать как театр высокого, вдохновенного искусства, неожиданных открытий, о чем так мечталось до последних дней моему дорогому Учителю.

За день до его смерти я зашел к нему в больничную палату. Он в пижаме стоял посреди палаты, сжимая в руке листки, которые, очевидно, хотел мне прочитать. Он обнял меня за плечи и, продолжая стоять, темпераментно и гневно начал громить какое-то очередное, ему не понравившееся распоряжение Министерства культуры. Я, правду сказать, не вслушивался, думая о другом: я ощущал теплоту его тела, биение жизни во всем его организме, и одна мысль владела мною — при чем же тут смерть?!

Великая троица

По приезде в 1938 году в Москву я узнал, что И. Н. Берсенев затевает новый театр. Но тут надо отступить в историю.

В феврале 1936 года был закрыт МХАТ 2-й! Почему?! Внятного ответа на этот вопрос пока не получено, а прошло уже полвека. В своей замечательной книге «С памятью наедине» С. В. Гиацинтова вспоминает о тех событиях прямо с сиюминутным возмущением, горечью и болью. Так за полвека не остыла в ней память о тех днях. А через несколько лет был закрыт Театр имени Мейерхольда. В нашей актерской среде все эти закрытия были отрицательно восприняты. Но, к сожалению, всегда находились холуи, да еще облеченные высокими званиями, которые тут же на страницах газет спешили одобрить содеянное. И, по контрасту, не могу забыть случай с Е. А. Тяпкиной, в прошлом много лет сотрудничавшей с Вс. Мейерхольдом. Наш театр уже работал в Ростове-на-Дону, когда закрыли Театр имени Мейерхольда. А Тяпкина тогда уже служила в нашем театре. И когда было созвано совещание работников искусств Ростова с целью заклеймить Мейерхольда, ей, конечно, одной из первых дали слово. Я помню, с каким волнением поднялась она на трибуну, помолчала и затем сказала примерно следующее: «Ничего дурного об этом гениальном человеке я сказать не могу!» — и, зарыдав, сошла с трибуны.

Актеры разбрелись по тем театрам, куда были назначены. Берсенев, Бирман и Гиацинтова, еще несколько второмхатовцев были определены в Театр МОСПС, где их с распростертыми объятиями встретил Любимов-Ланской. И на взгляд со стороны, они там прижились, играли что хотели, ставили что хотели. И все-таки там они были не дома, как ни верти, — они были в гостях у Любимова-Ланского. И поэтому, когда И. Н. Берсеневу предложили организовать и возглавить некий новый театр, собрав труппу бывшего ТРАМа, бывшей студии Р. Симонова и группу актеров, которых он сам считал нужным пригласить, он сразу загорелся этой идеей и приступил к организации театра, который через некоторое время получил название Московский театр имени Ленинского комсомола. Вот в это время и появились в Москве мы, ростовчане, со своими спектаклями.

В то время я еще не был знаком ни с Берсеневым, ни с Бирман, ни с Гиацинтовой (разве что шапочно), но, как я уже говорил, я был поклонником МХАТа 2-го и роли всех троих смотрел по многу раз. И вот теперь, думалось мне, я, может быть, встречусь с ними как с партнерами на сцене. Это было заманчиво.

Где-то в подсознании у меня все равно сидела мысль о воссоединении с Завадским. Где-то, когда-то. Но реальная жизнь говорила о том, что вот я опять в Москве, и намечается интересное место работы, и надо действовать, а не тоскливо размышлять. Я повидался с Берсеневым, представился, объяснил, почему я не могу вернуться в Ростов, и сказал, что мне хотелось бы работать у него. Он спросил, могу ли я в чем-нибудь ему показаться. Я пригласил его посмотреть фон Ранкена и на ближайший спектакль оставил три места.

Вся «троица» явилась на «смотрины», и затем мне было сообщено, что я принят к ним в театр. Так осенью 38-го года началась моя работа в Театре имени Ленинского комсомола, продолжавшаяся почти три года.

Я и раньше много слышал об административном таланте Берсенева, теперь я в этом убедился. Казалось бы, ему хватало прямых обязанностей: он стоял во главе театра, был его художественным руководителем, режиссировал, играл главные роли. Но при этом проникал во все поры театрального организма и знал о театре и его людях все. Как ему это удавалось, не знаю.

Как-то мы репетировали «Нору» у них дома. Гиацинтова хотела пройти свои сцены со мной, а в театре был выходной день. Они оба считались режиссерами спектакля, но репетировали раздельно. В этот вечер Иван Николаевич не был нам нужен, мы занимались вдвоем, а он ходил по квартире, что-то переставлял с места на место, пытался вникнуть в нашу репетицию, но следовало суровое: «Ваня, не мешай!» — и он продолжал маяться.

Да, он именно маялся. Наконец, сказав: «Сонечка, я выйду глотну воздуха», надел шубу и удалился. Гиацинтова лукаво сказала мне: «Дойдет до театра, убедится, что он не сгорел, и вернется домой». Берсенев вернулся через полчаса, сообщил, что машинально забрел на улицу Чехова и хорошо, что забрел: «Вы знаете, наша большая узорная ручка на парадной двери совсем расшаталась, завтра же надо будет закрепить ее». Вот уж про него можно сказать, что он жил театром и в театре. Он знал не только имя-отчество каждого из работников постановочной части (о труппе я уже не говорю), но и кого надо звать по имени-отчеству, а кого — просто по имени, а если у кого-то была кличка, он знал и эту кличку.

За те три года, что я работал в «Ленкоме», я не помню случая, чтобы какая-либо из премьер не вышла в срок, что сплошь да рядом происходит в любом театре. Кто бы ни был режиссером, сроки выпуска всегда рассчитывал и обеспечивал сам Берсенев. Режиссер он был нормальный, без откровений, но, будучи первоклассным актером, знал актерское нутро и сколачивал свои

спектакли легко и быстро. Он был уже не молод, но по-прежнему красив зрелой мужской красотой. Говорили, что, по обывательскому счету, он входил в первую десятку самых красивых мужчин Москвы. Мне импонировало, что, созданный для героических ролей, он с наслаждением играл резко отрицательные характерные роли, такие, как пан Минутка в «Расточителе» Лескова, Иудушка Головлев в «Тени освободителя» и Аблеухов-младший в «Петербурге» А. Белого, где он выдерживал сравнение с Михаилом Чеховым. К сожалению, мне не пришлось увидеть его в двух последних ролях — Сирано и Протасова в «Живом трупе».

Бирман! Какое знаменитое имя!

И какая грандиозная индивидуальность! И какой сложный, трудный характер, не каждому по вкусу. И в этом заключена подлинная драма — пустые сезоны ее последних лет, без театра, с которым разлучила болезнь, без деятельности — и это при ее взрывном темпераменте, не угасавшем до последних дней.

Увы, пребывание Серафимы Германовны в нашем Театре имени Моссовета — не лучшая пора ее жизни. В списке ее ролей, сыгранных у нас, — Фтататита в «Цезаре и Клеопатре» Шоу, сиделка Портер — «Орфей спускается в ад» Уильямса, Войницкая в «Лешем» Чехова, Мать в «Жизни Сент-Экзюпери» Малюгина, Карпухина в «Дядюшкином сне» Достоевского, — но все это не по ее масштабу, не по ее творческой неутоленности — так уж складывался репертуар.

И все-таки она поражала. Бывалый человек, драматург Артур Миллер, видевший ее в «Дядюшкином сне», рассказывал потом, вспоминая ее Карпухину, что *такое* он еще нигде не видел. Ясно, что он имел в виду не просто и не только исполнение роли, но и огромную индивидуальность. Вот что, надо думать, его пронзило.

Когда уходят такие, как Бирман, хочется удержать в памяти ее создания, хочется рассказывать о ней всем, не знавшим Бирман в ее расцвете, хочется, наконец, наследовать то драгоценное, чем украсила она русское, советское театральное искусство.

Я начал смотреть Бирман где-то во второй половине двадцатых годов. Вот уже и более полувека прошло, а я до сего дня помню ее роли, что называется, на слух, на вкус, на цвет — так все делаемое ею было отчетливо, объемно, ярко. Она изобретала для своих ролей интереснейшие подробности. В «Эрике XIV» в роли Вдовствующей королевы она придумала какой-то шуршащий звук, с которым, как зловещая ящерица, возникала в темных дворцовых коридорах. И это было настолько «оттуда», что М. Чехов иногда просил ее: «Сима, пошурши…» Она придумала какой-то необъяснимо подлый голос, которым

напевала куплеты из «Сильвы» для своей маникюрши Тамары в «Евграфе — искателе приключений» Файко. Трощина в «Чудаке», девка Меря в «Блохе», королева Анна в «Человеке, который смеется», Улита в «Тени освободителя», потом в Театре МГСПС — Васса Железнова и Мать в «Салют, Испания!», в Театре имени Ленинского комсомола — Мать в пьесе «Мой сын» Ш. Гергейя и О. Литовского, доктор Анна Греч в симоновском «Так и будет», Софья в «Зыковых». Все это нельзя забыть!

А ее создания еще в Первой студии МХАТа, ее фильмы, выступления в Домах творческой интеллигенции! Ее книги «Путь актрисы» и «Судьбой дарованные встречи», написанные кровью сердца, — насквозь личные и потому удивительные.

Но главное в ней, чему хотелось бы следовать, — ее подвижническое, фанатическое, бескомпромиссное, яростное, любовное отношение к театру!

Серафима Германовна умирала в Ленинграде. Ее близкие рассказывали, что, уже будучи в больнице, с помраченным сознанием, она пыталась репетировать «Синюю птицу» с соседями по палате, торопясь показать эту работу обожаемому ею Станиславскому! Неукротимая, она и умерла по-бирмановски — ни дня без театра!

Как режиссер она буквально завораживала актеров количеством режиссерских предложений. Она говаривала сама про себя: «Меня надо делить на 360». И так оно и было. Ее безудержная фантазия не всегда умещалась в рамках реального. Возможно, из сорока предложений к маленькому куску роли надо было отбросить тридцать восемь, но два драгоценных решали роль. Часто она боролась с «застольем», предпочитая работу на ногах. «Тело суфлирует душе», — любила она повторять.

Помню, как в Театре имени Ленинского комсомола, когда она ставила горьковских «Зыковых» и сама играла в них Софью, она попросила актеров, еще не выучивших наизусть ни слова, взять в руки роли и примерно в течение недели (!) размизансценировала четыре акта горьковской пьесы, создавая сложнейший рисунок для каждой роли и деспотически требуя точнейшего выполнения заданного. Это был, конечно, эксперимент, это было, как говорится, «не по школе», но она это делала в яростной полемике с «сидячими» репетициями. Ее надо было уметь понимать, следить за ее показами зорко. И те актеры, которые этому следовали, всегда выигрывали. Я лично следовал ее советам. Когда мы репетировали «Лешего», где она играла мою мать, я по-разному слушал речь профессора. Она предложила мне впиться взглядом в Серебрякова и держать его «на мушке» всю сцену, вплоть до начала моего ответного монолога. По прямой логике

это было неверно — начать сверлить глазами, еще не услышав предложений. Но она уверила меня: Войницкий «чует» заранее, что предложит профессор. Я попробовал ее вариант и понял его правоту. Этот мой пронзительный взгляд безотказно обострял то нервное напряжение, которое я копил для моего взрыва.

Она умела и любила спорить. Совершенно терялась, когда сталкивалась с «наукообразными» определениями. У нас в труппе был очаровательный человек и хороший актер Олег Николаевич Фрелих. У него была манера держаться как-то «над землей», но все земное он понимал прекрасно. В «Зыковых» он играл лесничего Муратова. И как-то в свою очередь он попал под разгром, учиненный Серафимой Германовной. «Ваш Муратов никогда не был в лесу», — начала она, но не успела продолжить — лукавый Фрелих вкрадчиво спросил: «Серафима Германовна, вы претендуете на мелодику фразы или на ее смысловое решение?» Все, нокаут! Она ушла от ответа и перенесла огонь на его партнеров.

Сегодня она показалась бы старомодной со своей неукротимой ненавистью к актерскому каботинству, к ртам, жующим что-то на репетиции, к вялому виду актера и особенно актрисы, к шумному топанию рядом со сценой или за кулисами — это в области театрального быта, где, увы, сегодня дозволено, в общем, все. Сегодня она показалась бы старомодной со своей страстью к образному поиску, образному слову, к сложному гриму и костюму — это в области театральной практики, где, увы, сегодня столь распространена актерская манера идти от себя, не двигаясь никуда! В иных ролях она казалась актрисой вычурной, слишком резкой и педалирующей. Но… послушайте ее в радиопередаче, поставленной Н. В. Литвиновым «Простите нас» по рассказу Ю. Бондарева, где она играет старую учительницу, забытую учениками, — какой предельной, идущей от себя простотой наполнены ее интонации, как тихо, скромно и вместе с тем проникновенно звучит ее голос — она могла и так…

Когда в Театре имени Ленинского комсомола отмечалось семидесятилетие Гиацинтовой, я там уже не работал, но ленкомовцы попросили меня, зная о наших с Софьей Владимировной теплых отношениях, «командовать парадом» на торжественном вечере.

Я начал свою речь так: «Товарищи! Более полувека тому назад, сама не подозревая, что этим она дает миру, родилась наша дорогая Софья Владимировна! Это событие было ярчайшим явлением русской общественной жизни после отмены крепостного права! Первым словом, которое произнесла маленькая Соня, было слово «ТЛАМ»… и именно это, как

утверждают крупнейшие «гиацинтоведы», дало впоследствии толчок к образованию таких театральных организмов, как ТРАМ и ныне существующий Театр имени Ленинского комсомола. Не надо много говорить о популярности нашей дорогой юбилярши, достаточно указать на то, что именем Гиацинтовой названы Софийская набережная в Москве, Софийский собор в Киеве и столица наших друзей болгар София, что по-болгарски звучит как Софья!

Не лишним будет напомнить, что именно в Киеве создавалась последняя кинокартина с участием Софьи Владимировны, известная всему прогрессивному человечеству под названием «Падение Берлина», и, наконец, вспомним о том, что именем Гиацинтовой были названы женщины, чтимые во всем мире: Софья Перовская, Софья Ковалевская, Софи Лорен и Сара Бернар.

Софья Владимировна, дорогая!

Я с восторгом подчинился приказу Вашего театра «командовать парадом» на сегодняшнем торжестве. Меня взволновала возможность выйти рядом с Вами в день Вашего праздника на эту сцену, где столько было мною пережито и вместе с Вами и — из-за Вас! И тут лирическая часть моего существа возобладала над комедийной. Я понял, что прежде всего мне хочется рассказать Вам в немногих словах о том, сколь многим я обязан Вам в моей жизни человека, зрителя и актера.

Мне легче говорить от себя, но ведь, говоря «я», я подразумеваю «мы» и тем самым говорю от зрителей и актеров моего поколения. С тех пор как я, не будучи еще театральным студийцем, начал выпрашивать контрамарки у симпатичнейшего человека, главного администратора МХАТа 2-го Дмитрия Александровича Кленова и пересмотрел весь репертуар МХАТа 2-го, зачастую просто зайцем, сидя на ступеньках Незлобинского бельэтажа, — вот с тех пор я стал Вашим поклонником. Вашим рабом.

В хоре редкой по количеству талантов труппе МХАТа 2-го я всегда с особым трепетом улавливал неповторимый гиацинтовский голос и оставлял свое сердце Вашим героиням, таким разным — красивым, очаровательным, трогательным и лукавым, смешным и простодушным, злым и опасным, но всегда блистательно умным. Не тем качеством ума, от которого холодеют сценические создания, но тем, когда я, зритель, насладившись непосредственностью и живостью исполнения, ценю высочайшее мастерство актера-творца. Став театральным студийцем, я из просто поклонника превратился в Вашего поклонника и ученика. Прошли годы, и мне выпала честь уже на этой сцене стать Вашим партнером и учеником; еще прошли годы,

и вот я прихожу в Ваш театр как Ваш поклонник и ученик!

Милая, дорогая, очаровательная Софья Владимировна! На этой сцене я обожал Вас и оскорблял, делал Вам крупные и мелкие пакости, шпионил за Вами и вновь объяснялся Вам в любви — так было в «Норе», «Валенсианской вдове», «Куске мяса». И в каждой из ролей, когда мне предстояло играть с Вами, я волновался, как ученик, и старался поближе подобраться к самочувствию мастера — ведь я играл с Гиацинтовой! Никогда не забуду удивленные глаза Арама Ильича Хачатуряна, писавшего музыку к «Валенсианской вдове», на первой оркестровой репетиции арий женихов. Его совершенно озадачило нахальство, с которым не знающие нот слухачи, какими являлись мы с Аркадием Григорьевичем Вовси, рванули на полном, с позволения сказать, звуке свои любовные арии. Но и Вовси, и я находились в фазе экстаза — мы пели для Гиацинтовой!»

Существует точка зрения, что Гиацинтова — холодный и расчетливый мастер, владеющий блистательной техникой, и этим, дескать, мешает зрителю непосредственно воспринимать ее творения. Не знаю! При мне шла ее работа над «Норой», и я был свидетелем как раз обратного, когда, распахивая текст, она все время искала почву для эмоциональных взрывов. В финальной сцене Норы и Гельмера есть такой момент: Гельмер — Норе: «Тогда остается предположить только одно, что ты меня больше не любишь?» Нора: «Да, в этом-то все и дело». У меня до сих пор стоит в ушах отчаянный вопль Гиацинтовой — иначе не назовешь то, что вкладывала она в короткое «да», заменив запятую после него на минимум три восклицательных знака. И затем добавляла: «В этом-то все и дело». И становилось ясно, что значит для нее самой крушение их «кукольного домика».

В Театре имени Ленинского комсомола и состоялся мой переход в лагерь положительных персонажей, который гораздо легче было осуществить в условиях именно другого театра, где меня, к счастью, меньше знали. Мы репетировали тогда пьесу Голсуорси «Окна». Интересная пьеса, ее очень остро ставила Бирман, и мы увлеклись этой работой. Я играл там мистера Блэя — мойщика окон. Одна из линий роли заключалась в том, что его дочь, которая лет до четырнадцати была очень хорошей девочкой, потом ушла на панель. Воспоминания об этом — «пунктик» старика. И вот в последнем акте, получив расчет в доме, где он работал, Блэй в сюртуке, цилиндре, торжественный и пьяный, появляется, шатаясь, ведя за руку… призрак дочери, кажущийся ему. Судите сами, тут есть нечто заманчивое для актера!

И вдруг нам объявляют, что эта работа консервируется и мы будем репетировать пьесу какого-то Симонова «Парень из нашего

города». У меня роль Аркадия Бурмина — военврача. В этой роли мне предстояло любить хорошей чистой любовью девушку, любить друга, участвовать в бою с врагами моей Родины и умереть от раны, полученной на боевом посту. Ничем подобным на сцене до этого я не занимался. «Обычно» я пользовался любовью продажных женщин, отравлял и убивал хороших людей, сводничал, шпионил. Теперь мне предстояло полное обновление — это одно уже было для меня большим событием. Но кроме того, как я понял в дальнейшем, ко мне пришла прелестная роль. Я не помню процесса работы над ней. По-моему, никакого «процесса» и не было, текст сразу поманил к себе, запал в душу, и я запылал нежной любовью к этому образу. В новом коллективе работать в новом качестве мне, естественно, было гораздо легче, чем на глазах, скажем, Фивейского, Мордвинова или других моих товарищей по Театру Завадского: «Батюшки! Плятт умирает на сцене праведной смертью!»

Никакие «проверяющие» глаза за мной не следили, я чувствовал себя свободно и спокойно репетировал. В сорок пять дней был поставлен Берсеневым этот спектакль, довольно знаменитый в ту пору в Москве. Это было весной 41-го года. Огромная пресса, поток рецензий! Правда, некоторые критики упрекали Симонова за известную стандартность образа Бурмина в первой его части. Но упрекавшие не учитывали, что «изюминка» роли была в ее изменяемости: от знакомого образа интеллигентного «недотепы» — к военврачу Бурмину, умиравшему так, как и должен умирать советский патриот.

И вот день премьеры. Помню, как вышли мы начинать спектакль и сказали первые слова, стесняясь текста, казавшегося нам далеко не совершенным, — то ли дело Голсуорси! Спектакль был принят прекрасно. Мы не понимали сначала, в чем дело? А совершалось обыкновенное чудо театра — зрительный зал, как говорится, «принял спектакль на себя», смеялся, плакал, аплодировал. Все происходившее на сцене было ему близко. Герои пьесы сидели в партере. Ведь это была первая советская пьеса о героях Халхин-Гола. Так произошло рождение спектакля, полюбившегося зрителю тех лет. А потом вспоминается военная жизнь «Парня из нашего города» — мы играли его и осенью 41-го года, и позднее, в 42-м году, я играл его в другом театре. А как слушал пьесу зал, в котором сидели военные: многие из них со спектакля уезжали на фронт! Военное время подсказывало свои акценты. У меня в роли Бурмина была фраза: «А ведь меняет война человека, начинаешь понимать, что в жизни главное, а что мелочь!» Когда-то я говорил эту фразу проходно, а теперь понял, каким «курсивом» ее нужно выделить.

Подошли тревожные дни октября 41-го года, началась эвакуация. Театр имени Ленинского комсомола уехал в положенное ему время. Я остался: у меня были тяжело больны родители. Почти три года прожили мы с «великой троицей» в дружбе и творческих поисках. Я получил многое, не говоря уже о том, что каждый из них сам по себе являлся объектом для изучения. Вспомнилась фраза Станиславского: «Мы не нанимали актеров, мы их коллекционировали». Да, в каждом из них было что-то «отборное». Они были посланцами оттуда, от тех славных времен, когда рождалась «система» Станиславского, когда гремела слава Первой студии МХАТа, когда им доводилось играть с великими стариками МХАТа!

Не знаю, жив ли кто-нибудь из знаменитых второмхатовских гвардейцев… Вряд ли… А скоро и рассказать о них будет некому, начинает вымирать мое поколение зрителей, помнящих МХАТ 2-й. Из жизни нашей страны искусственно вынут целый пласт замечательной театральной культуры, и вряд ли в таком качестве он когда-нибудь повторится.

Военная Москва

…«Граждане, воздушная тревога!» — это привычное для москвичей на первом этапе войны сообщение меня лично обрекало на действия, прямо противоположные инструкции. Накинув пальто, я устремлялся по лестнице своего дома, минуя бомбоубежище, в опустевший переулок и мчался по улице Станиславского на улицу Качалова в ДЗЗ, Дом звукозаписи, где помещались радиостудии. Надо было вовремя появиться у микрофона, чтобы не сорвать очередную передачу.

В моменты этих «кроссов» я думал только об одном: успеть! Когда же пришло время вспоминать, все происходившее тогда представилось мне в каком-то нереальном свете: по пустым улицам большого города, в темноте, озаряемой вспышками зенитного огня, бежит длинный человек, шарящий перед собой палкой, чтобы не споткнуться… Нет, это не из какого-то спектакля! Вообще-то в эти минуты я ничем не рисковал, разве только мог нарваться на патруль. Но однажды мне показалось, что объектом стрельбы являюсь я, — в нескольких метрах впереди меня из двора рядом с ДЗЗ грохнула в небо невидимая мне огневая точка, и на секунду я ослеп и оглох, ощутив себя уже в мире ином. Не могу забыть еще один грохот, уже фашистской фугаски, той, что выкосила часть Старой площади, я в это время находился в доме по улице Немировича-Данченко, но удар был такой силы, что казался совсем рядом. Я выбежал на улицу, думая, что мой дом уже развален. В этот миг в здании ЦК погиб драматург А. Афиногенов. Это были тревожные дни второй половины октября 41-го года, когда Москва стала, в сущности, прифронтовым городом.

Уже завершилась эвакуация почти всех московских театров, кроме остававшегося в столице Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. В опустевшем помещении Мюзик-холла на площади Маяковского проходил невесть откуда взявшийся чемпионат французской борьбы. А по улице Горького сновали в своем экзотическом оперении цыганки (не путать с труппой «Ромэн»), азартно предсказывавшие будущее доверчивым горожанам.

В послевоенные годы очень трудно было объяснить, как тогда существовала Москва — малолюдная и темная, без огонька в наступавшей темноте, а мы в те годы к ней привыкли. Помню, во время очередной воздушной тревоги днем, уже весной 42-го года, я схоронился в каком-то подъезде в районе Пушкинской площади, а после отбоя тронулся в путь к Залу имени Чайковского. На этом

перегоне мне повстречался один человек. А вместе с тем Москва не была пуста: она трудилась, оборонялась, жила. Оказавшись прифронтовым городом, она опоясалась противотанковыми рвами, металлическими ежами, лесными завалами; на въездных путях стояли противотанковые орудия, повсюду виднелись следы противовоздушной обороны. На строительстве оборонных сооружений работало около полумиллиона москвичей. А враг был рядом. Выйдешь на балкон на уровне седьмого этажа, откуда далеко видно, и где-нибудь в районе Химок — дымы, фронтовые дымы.

Москва театральная все равно пульсировала, и пульс ее был слышен. 19 октября расклеили приказ ГКО о введении осадного положения, а 20 октября в «Вечерней Москве» опубликовали заметку «1000 зрителей на спектакле». «Вчера в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко была показана комическая опера Планкета «Корневильские колокола». И объявлен репертуар на ближайшее время. Среди зрителей находились все артисты, оставшиеся в то время в Москве. Их фамилии тоже были названы в заметке: дескать, фронт искусств не прорван!

Я в это время работал на радио и почти ежедневно читал антифашистскую публицистику. Воздушные тревоги объявлялись чаще всего с наступлением темноты, примерно за полчаса до начала моей передачи. Так что складывалось впечатление, как шутя говорили на радио, что фашистское командование решило не подпускать Плятта к микрофону.

Надо сказать, что будущее в глобальном смысле слова в те дни волновало всех. Но я был крайне озабочен еще и делами личными. Уже уехал из Москвы Театр имени Ленинского комсомола, и мне предстояло каким-то образом догонять его.

Надо ли говорить, какой музыкой звучали для меня слова, услышанные однажды утром, когда я поднес к уху телефонную трубку: «Ну вот что, Плятт, работать надо! Завтра с утра поезжай на Ордынку, в Театр имени Ленсовета, начинаем репетиции «Парня из нашего города». У тебя роль Бурмина, игранная, до встречи!» — это говорил Константин Алексеевич Ушаков, бывший тогда начальником Управления культуры при Мосгорисполкоме.

Оказывается, справившись в основном с задачей эвакуации театров, Управление культуры задалось вопросом, как говорится, что мы имеем на сегодняшний день в Москве? И прежде всего была обнаружена еще не успевшая эвакуироваться труппа Театра имени Ленсовета на Большой Ордынке. Помещение было, что называется, «на ходу», сцена в порядке. Остались декорации, реквизит, костюмы, налицо группа актеров во главе с ведущим

режиссером театра, энергичной Еленой Ивановной Страдомской, и работники технических цехов.

Слух о том, что в Москве будет постоянно действующий драматический театр, прозвучал как сигнал к мобилизации. И многие из актеров, еще оставшихся в Москве или появлявшихся в столице в составе фронтовых бригад, спешили «под флаг» Театра имени Ленсовета, значительная часть труппы которого не успела эвакуироваться.

Я вспоминаю те военные сезоны как лучшие в моей театральной жизни в смысле творческого напряжения, чистоты закулисной атмосферы, духа товарищества, спаявшего нас. Есть выражение: «Война спишет…» Так вот, война «списала» с беспокойного актерского племени лишнюю игру самолюбия, всяческое «ячество» — словом, все наносное. Мне казалось, что она очистила от шелухи и вызвала к действию все художественное, что содержалось в каждом из нас.

А теперь вчитайтесь в список тех, из кого составилось на первых порах основное ядро нашей труппы: Л. В. Орлова, О. П. Матисова, Н. Н. Кашинова, Н. А. Арапова, С. В. Беляева, Н. В. Литвинов, Н. А. Арский, В. А. Любимов, Н. В. Чистяков, С. Л. Морской, И. И. Рябинин, А. А. Костромин, М. Д. Орлов, Л. Н. Титов — Театр имени Ленсовета; Д. Н. Орлов, А. В. Богданова, Н. М. Тер-Осипян, Т. С. Беляева, В. В. Гердрих, А. Л. Кубацкий — Театр Революции; С. С. Ценин, Г. И. Бударов, П. М. Аржанов, И. Н. Александров, Т. П. Михайлова, Н. И. Дагмаров — Камерный театр; Л. А. Варзер, И. И. Рыжов, Л. Н. Бордуков — МХАТ; Г. И. Ковров — Малый театр; О. П. Зверева — Театр сатиры; В. В. Серова, О. Н. Фрелих, Р. Я. Плятт, Н. В. Бутова — Театр имени Ленинского комсомола; А. М. Калинцев, Н. П. Асланов…

Я перечислил тех, кого отчетливо помню в ролях. Пусть извинят меня мои товарищи той поры, которых я не упомянул.

Художественное руководство театром возглавил Н. М. Горчаков. Главным режиссером была Е. И. Страдомская, ей помогали в качестве ассистентов режиссера А. В. Кашкин и А. Чернявский. Музыкальной частью заведовал Н. Н. Рахманов. Художником был Н. П. Прусаков, позднее появились Б. И. Волков и Ю. И. Пименов. Директором стал А. Ф. Аболин.

Театралы, вчитайтесь! Многие имена из перечисленных могли бы украсить афишу любого академического театра мирного времени!

В начале февраля 1942 года состоялась первая наша премьера — «Во имя жизни», в середине апреля — вторая — «Давным-давно» А. Гладкова, в июле — третья — «Русские люди»

К. Симонова.

Однако эту нашу премьеру нельзя просто упомянуть в ряду других, она заслуживает особого разговора.

Мы начали репетировать пьесу «Русские люди» весной 1942 года. Голодные, холодные, встревоженные событиями войны, но яростно убежденные в том, что, репетируя такую пьесу, работаем на оборону. До сих пор не знаю, была ли наша московская премьера в начале июля 1942 года первой в стране, но, во всяком случае, у нас было неоценимое преимущество перед всеми: мы работали в непосредственном контакте с автором.

Во время своих коротких наездов в Москву с фронта Константин Михайлович обязательно появлялся на репетициях, а иногда ради них и приезжал. Он корректировал текст, что-то марал, иной раз представлял новый вариант какой-либо сцены, а главное, привозил с собой, так сказать, дыхание войны, питавшее и атмосферу на сцене, и режиссуру, и нас, актеров, испытывавших чувство редкой благодарности к автору.

Во-первых, он вооружил нас ролями, великолепно написанными, а во-вторых… В этой пьесе можно было играть лучше или хуже, но нельзя было играть равнодушно: события, совершавшиеся на сцене, являлись сиюминутными, они могли происходить сейчас во многих точках фронта… А вспомните, какой тревожной была обстановка на фронтах Великой Отечественной войны как раз весной и летом 42-го года! И труднейшая, как мне казалось, сцена смерти Васина на боевом посту далась мне неожиданно легко: тут нечего было «наживать» для ощущения образа, помогло волнение, рожденное сегодняшними днями войны. Я говорил последние слова роли: «Слава русскому оружию!» — на каждом спектакле думая о Севастополе, о борьбе Ленинграда, и чувствовал, что об этом же думают тысячи сидящих передо мною зрителей.

А зрители, кстати сказать, были у нас особые: прежде всего военные, проверявшие спектакль личным опытом войны. Иные из них приезжали на спектакль прямо с фронта, а другие должны были после спектакля ехать на фронт. Мы привыкли видеть в руках у зрителей большие белые листы «Правды», где печаталась эта симоновская пьеса, — огромная для нас ответственность. Ведь случалось, что в ходе спектакля зрители как бы сверяли его с пьесой, только что прочитанной, и с самой жизнью, так как на тех же страницах «Правды» они находили сообщения и очерки о действительных событиях войны.

Спектакль имел огромный успех, московские газеты были полны откликами читателей и зрителей на пьесу и спектакль.

В конце октября мы сыграли четвертую свою премьеру —

«Фронт» А. Корнейчука, а затем еще две: лирическую комедию В. Гусева «Москвичка» и спектакль по пьесе К. Симонова «Жди меня».

Не могу не отметить, что в «Москвичке» ярко сверкнул появившийся в нашей труппе талантливый Аполлон Ячницкий. И впервые дебютировали на московской сцене совсем-совсем молоденькая Верочка Орлова, ныне народная артистка РСФСР, и Михаил Пуговкин, ныне… ну кто же не знает теперь Пуговкина!

1 июля 1943 года было отмечено сотое представление «Русских людей», а к осени Театр драмы — так теперь именовался наш Театр имени Ленсовета — начал распадаться: возвращались в столицу московские театры (в том числе и Театр Революции), пора было «расходиться по домам».

На этом надо было закончить и мой протокольный очерк истории одного возникшего в дни войны театрального коллектива. Очерк этот можно было бы озаглавить так: «Напоминание о том, что мы были!» Ибо, несмотря на то что нам сопутствовал успех, широкие отклики прессы и зрительское признание, мы каким-то образом почти не зафиксированы в истории советского театра военных лет. А мне захотелось восполнить этот пробел.

Как бы то ни было; в те дни каждый из нас, думается мне, был полон счастья, какое редко выпадает на долю артиста, — возможностью сегодня говорить со сцены живым и образным языком о самом насущно важном в жизни народа.

В те далекие теперь уже дни ко мне обратились из одной редакции с просьбой рассказать о спектакле «Русские люди». Мне кажется, что сохранившаяся случайно в моем архиве рукопись сможет дополнить эти воспоминания.

Хорошо говорят у нас сейчас: приняты на вооружение рассказы Тихонова, принята на вооружение симфония Шостаковича… Так органически входят в искусство термины войны, так и должно быть в суровые дни второй Отечественной войны. Русскому актеру, гражданину страны, героически ведущей сейчас ожесточенную битву, какую только знала история, есть чем гордиться, есть чем кровно волноваться; каждый из нас хочет сейчас говорить своему зрителю о самом главном. Театральная Москва, жизнь которой, как и прежде, бьет ключом, многообразными формами своего искусства — песней, пляской, музыкой, словом, смехом и гневом — вооружает зрителя. И особую радость испытываем мы, участники спектакля «Русские люди», поскольку с появлением симоновской пьесы принято на вооружение замечательнейшее произведение сегодняшнего

советского искусства. Огромный резонанс и пьесы, и спектакля обусловлен не военной темой как таковой — мало ли написано о войне весьма средних вещей, — тут дело в честности и темпераменте симоновского таланта. В теме войны, в теме советского патриотизма Симонова волнует только истинно глубокое и подлинно человеческое, и поэтому авторская взволнованность легко будит эмоциональность актера и легко передается зрительному залу. А сколько в этом зале сидит перед нами Сафоновых, Глоб, Паниных, сколько девушек, таких, как Валя Анощенко, или готовящихся такими стать. Старик Васин, которого играю я, тоже, может быть, сидит в каком-нибудь ряду нашего партера и не догадывается, скольких забот стоила мне работа над этой ролью…

Васину 65 лет. Это характер, формировавшийся, обретавший идеологию, убеждения, привычки в особо кастовой, консервативной дореволюционной среде, среде кадровых офицеров царской армии. А вот сегодня — он друг и помощник бывшего шофера Сафонова. Сегодня он любовно и радостно работает в гуще простых советских людей, казалось бы столь чуждых ему по возрасту, воспитанию, происхождению. Как пришел к этому Васин? Вот основное и первое, над чем мне, исполнителю данной роли, надо было размышлять. По своему человеческому возрасту я почти вдвое моложе Васина, и в моем актерском «багаже» не нашлось подходящих к случаю непосредственных наблюдений, знаний. Обратился я к литературе мемуарной и художественной, расспрашивал, догадывался. Загорелся, прочитав «Воспоминания» генерала Брусилова, послушав рассказы о нем. Понял: это верный для роли источник.

Что трогает в Брусилове? Старый этот генерал беззаветно любил свое военное дело, а главное — Родину. И — русское оружие. И не понес он свое ощущение Родины ни в «ледяной поход» за Корниловым, ни в турецкие или парижские отели, вслед за массой товарищей своих былых, составлявших основу того строя, при котором он состарился, к которому привык… Родиной для него была и осталась Русская земля. Возникло теперь на ней молодое Советское государство, становилось оно его государством, и старик поверил в новое, принял его и нашел свое место военного специалиста в рядах Красной Армии.

Так вот и Васин. По-моему, чудной он человек; может быть, он, как один мой знакомый старик, и Евангелие по-французски на ночь любит читать, и косо глядит на стихи Маяковского, и традиционен, и чопорен чрезмерно, по старинке — не в этом суть. Важно, что верен Васин Родине, — честно и искренне служит

советскому народу и иначе себя не мыслит; как военный по призванию, влюбленный в свое дело, ценит он беспредельно заботу и любовь, которой окружена в нашей стране Красная Армия. Черты героизма, отваги и ненависти наших людей к врагу радостно волнуют старика — это Васин понимает всем сердцем.

Роль полюбил я не сразу. И репетиции вначале не клеились. И овладело мной слишком рано беспокойство за внешний облик роли. Найду ли грим? Много часов провел я, перелистывая иллюстрированные журналы периода империалистической войны. Не обошлось без курьеза: увлекшись Брусиловым, я, естественно, «нацелился» на его портреты и тут, к отчаянию своему, обнаружил миниатюрное лицо с длинными висячими усами и бритым подбородком. А мне требовалась бородка и многое другое, уже нафантазированное в репетициях и, как теперь оказалось, отнюдь не схожее с ликом знаменитого генерала. Пришлось Брусилова отменить. Но грим как-то нашелся, и это был радостный день. Так же как радостными стали наконец те репетиции, на которых почувствовал, какая бурная жизнь скрыта у старика за его лаконичностью и сухостью внешней. Почувствовал, что верным для роли будет ощущение мною, актером, громадного события, совершившегося в последние дни жизни моего старика. Когда он, инвалид с шестью ранениями, вновь стал военным, занял место в строю и погиб на посту, оказавшись участником пусть очень скромного эпизода, но в битве за честь, за свободу Родины. Я ощущаю это как второе рождение Васина.

В заключение — об одной встрече, оказавшейся ценным вкладом в мое самочувствие актера — участника спектакля «Русские люди». Это не был человек, похожий на Васина, совсем нет. Передо мной стоял статный молодой парень, с веселыми, а моментами грозными голубыми глазами. Это был товарищ Н., командир одного из партизанских наших отрядов, громивших немцев под Москвой. На воротнике гимнастерки — три шпалы — подполковник, а совсем недавно — лейтенант-пограничник. Три ордена. Рассказывает о своих боях собранно, просто подбирая слова.

— Ну что ж, фрицев бить можно. Бывали, конечно, моменты трудные; главное, что всегда у меня и людей, и оружия немножко меньше бывало, но ничего, били.

— Ну а как били? Подробнее рассказали бы, товарищ Н.!

— Да что ж подробнее… Ну вот, эпизодик в селе З. Очень немцам важно было это село. Наступало их человек 600, да танков штук 40. У меня народу человек 70, танков нет, но пушечки были. В общем, когда их танков 20 подбили, откатились

они. Только откатывалось уже человек около 300; половину-то мы побили, а другая, видать, заскучала…

— Ну а ваши потери?

— У меня неплохо. Убило троих, да раненых пять, — и, лукаво улыбаясь, добавляет: — Так-то вот воевать расчет есть, верно? Но только русские люди так драться могут, вот в чем дело-то. Или взять, когда из окружения мы выходили: 14 суток по болотам, снегу, грязи, по колено и по пояс, и спали так. И вот, поверите ли, никто из отряда насморка не захватил. Может быть, оно потом на здоровье отзовется… Но авось потом страна нас не забудет, подремонтирует немножко.

Надо было видеть его и слышать, чтобы понять его правду, его убежденность. Бахвальства — ни на секунду. И неповторимая, истинно русская «лукавинка» в словах «так-то вот воевать расчет есть, верно?». Такого командира могла родить только Советская Армия, но я представляю себе, с какой радостью смотрел бы на него старый генерал Брусилов, старый капитан Васин.

В дни, когда идет наш спектакль, примерно в 10 часов вечера поднимаюсь я на станок, изображающий скалу, чтобы играть последнюю сцену своей роли — смерть Васина. Актерски трудная сцена, трудно через день в десять часов вечера умирать. Чтобы играть это верно и насыщенно столь часто, нужно актеру иметь постоянный живительный источник, раскрывающий фантазию, вызывающий волнение. Этот источник для советского актера, творящего сегодня, неисчерпаем. Я думаю о борьбе Ленинграда, я помню о Севастополе. Славный партизан товарищ Н. стоит перед моими глазами, и от самого сердца идут у меня слова, которыми кончается роль Васина и которыми хочется закончить эту статью:

— Слава русскому оружию!

Играя в пьесах Симонова, я было решил, что нашел свой театр и своего драматурга. А он взял и ушел в военные романисты, сильно оголив фронт советской драматургии.

Мы познакомились в Театре имени Ленинского комсомола в 40-м году, в момент, когда он был неудачником — провалился спектакль по его пьесе «История одной любви». Но он уже прикипел душой к театру, им была задумана новая пьеса, и, помню, Берсенев как-то сказал мне: «Я от него жду!» И он принес «Парня из нашего города». Я тогда не сразу понял прелести этой пьесы, так как был отвлечен интересной работой с Бирман.

Как драматург Симонов обладал ценнейшим качеством: он был первооткрывателем темы. «Парень из нашего города» — первая пьеса о современных военных, героях Халхин-Гола, «Русские люди» — первая пьеса о шедшей в то время войне, «Жди меня» — пьеса, удивительно точно угаданная по этическим и

моральным проблемам, важным именно в то время, «Так и будет» — первый взгляд за пределы войны, «Русский вопрос» — первая пьеса о начале «холодной войны». И всегда эти пьесы задевали что-то главное в жизни народа и доходили до сердца зрителя.

Он был несколько моложе меня, но я почему-то всегда воспринимал его как старшего, почему — не знаю. Может быть, потому, что в нем уже формировалась воля писателя. И еще. Позднее я с удивлением узнал, что на роль Бурмина именно он предложил меня Берсеневу, хотя до этого видел меня в ролях совершенно противоположных — в «Норе» и «Зыковых». И позднее, когда уже в Театре драмы приступил к «Русским людям», где я собирался сыграть Розенберга, он сказал мне: «Нет, старик, ты будешь играть Васина…» Меня поражала его точность видения в назначении актера на роль. Это же качество удивляло меня в Завадском, но ведь Симонов только начинал свою жизнь в театре и не был режиссером.

За время работы над «Парнем» и «Русскими людьми» мы подружились и перешли на «ты». Надо сказать, что в ролях Бурмина, а позднее Васина я пользовался успехом и чувствовал, как Константин Михайлович радуется успеху своего «выдвиженца», а я в свою очередь был благодарен ему за эти прекрасные роли. Во время работы над «Русскими людьми» он часто приезжал с фронта и после репетиции всегда звал меня к себе в гостиницу «Москва». В то время мы все жили очень холодно и голодно, и я чувствовал, как Симонову очень хотелось согреть меня и подкормить. Помню, как-то раз во время такой «подкормки» официант внес в Костин номер огромную, величиной с велосипедное колесо, сковородку, на которой зазывно шипела яичница с ветчиной — видение, которое могло явиться москвичу в те годы только во сне.

Жизнь нас разводила довольно часто и на долгое время, но дружба продолжалась, и встречались мы всегда близкими, родными людьми. Он бывал на всех моих премьерах, всегда приходил за кулисы поговорить, пообщаться.

Однажды, на следующий день после премьеры «Цезаря и Клеопатры», его шофер привез мне домой пакет. Развернув его, я обнаружил фотографию Бернарда Шоу. Вот что было написано на обратной стороне:

«Дорогой Слава! Под свежим впечатлением от твоего Юлия Цезаря я сегодня спер со стены фотоателье «Правды» этот портрет Бернарда Шоу, дабы подарить его тебе. Будучи задержан и объясняя мотивы воровства, я долго говорил о тебе и как о Цезаре, и как о Бернарде Шоу. В ответ фотокорреспонденты, после того как весьма терпеливо выслушали меня, заявили мне,

что это не Бернард Шоу, а академик Павлов. Видимо, объективно они правы, но субъективно все-таки прав я, тем более что я был у Шоу, а они нет. И мне лучше знать, кто для меня этот старикан — Шоу или Павлов. Не говоря уже о том, что старики отличались друг от друга только тем, что один был на полтора метра длиннее другого. А кроме того, мне не хочется отказываться от этого порыва души, вызванного твоей игрой и толкнувшего меня на хищение. Жму твою царскую руку. Твой *Константин Симонов.* 17.IV.64 г.».

Прошло время. Ко мне домой пришел Яков Халип — фотокорреспондент «Правды». Войдя в мой кабинет, он сразу вскричал: «Откуда у вас этот портрет?» Я объяснил. Халип сказал: «Дайте-ка, я припишу свое» — и сбоку красным карандашом написал:

«Кражу моей авторской работы удостоверяю и рад, что она в этом доме у чудесного артиста и человека Ростислава Плятта. *Яков Халип.* Август 1934 г. — лето 1965 г.».

Грустно! И Шоу нет, и Павлова нет, и Халипа нет, и Кости нет — вот о скольких интересных людях напомнил этот кусочек фанеры.

Сложилось так, что года два общения наши были только телефонные. Стороной я услышал, что Костя серьезно и опасно болен. Может быть, ему надо было бы поберечь себя. Он всегда работал слишком много, а теперь к писательскому труду прибавились заботы видного общественного деятеля, каким он стал. Но он не сбавил темпа.

Как-то в Доме актера, в Малом зале, я вел творческий вечер С. В. Гиацинтовой. По окончании мне сообщили, что меня разыскивает Симонов. Но вот он сам вошел в Малый зал, мы обнялись. И я ужаснулся — он был явно очень тяжело болен. Он сказал, что дел у него ко мне никаких нет, что он просто соскучился и хотел хоть немного поболтать со мной; это было наше последнее свидание. Из больницы он позвонил мне с просьбой посетить его, заказал пропуск, но я не успел.

Симонов со мной всегда — это моя молодость, надежды и свершения.

Штрихи к портретам

Еще раз прошу обратить внимание: это не портреты, а всего лишь штрихи, наброски, рассказы о замечательных людях, с которыми свела меня моя профессия и судьба.

Крохи о гиганте, или Константин Сергеевич Станиславский

У меня нет права писать о Станиславском: я не учился у него, не служил в его театре, не был с ним знаком. Я его просто боготворил. И у меня было тепло на душе от наивного факта, что мы жили на одной улице, в Леонтьевском переулке: я — в доме

ближе к улице Горького, он — ближе к улице Герцена, в особняке, подаренном ему правительством. И мне хочется поделиться теми крупицами счастья, какое я испытал от нескольких встреч с ним, о чем, конечно, он и не подозревал.

Я еще только оканчивал среднюю школу, но уже был заядлым театралом, и только Станиславского мне еще ни разу не удалось увидеть на сцене. Я уже прочитал о МХАТе все, что было опубликовано, имел все альбомы с фотографиями мхатовцев, в частности альбом, посвященный «Дяде Ване». И я знал, что Астров — одна из лучших ролей Станиславского. И вот настал торжественный день — у меня был билет на вечерний спектакль «Дядя Ваня», который шел на Малой сцене МХАТа — Тверская, 22 (был такой волшебный адрес!). Приятели-театралы предостерегали: «Брось, не ходи, не разочаровывай себя! Станиславскому уже седьмой десяток, какой же из него теперь Астров?» Размышляя о том, что меня ждет вечером, я стоял у окна (а жил я на втором этаже), когда мое внимание привлек извозчик, на узеньких санках которого высилась укутанная фигура пожилой дамы в сером шерстяном шлеме с большим помпоном. Бабуся проехала мимо моих окон, а я все гадал, с кем она у меня ассоциируется? И вдруг понял — Станиславский!!! Конечно, его везли в театр на спектакль. Я приуныл: может быть, правы мои друзья?

Я все-таки пошел. А на следующий день снова купил билет на ближайший по времени спектакль «Дядя Ваня» — хотелось еще раз насладиться игрой Станиславского, и именно в ночной сцене с Вафлей.

Тишина. В доме уже спят, только в столовой что-то собирает на стол Соня и тренькает на гитаре Вафля. У самой рампы, сбоку, стоит Станиславский и постепенно от фразы к фразе наливается молодостью и каким-то необыкновенным мужским шармом. Он слегка подтанцовывает под гитарные звуки, крупное тело и большие красивые руки чуть-чуть подрагивают, глаза излучают удаль и озорство… И этот танец на месте, без слов объясняет его прошлое, настоящее и его тоску и одиночество.

Вы видите влюбленный взгляд Сони, устремленный на него, и чувствуете, что сами смотрите на него так же. И в первый раз я понял, что такое абсолютное внутреннее перевоплощение!

Мы, студенты Завадского, повадились на дневные открытые репетиции, которые Константин Сергеевич устраивал в помещении Музыкального театра, шлифуя свои оперные спектакли. Я всегда старался сесть поближе, но соблюдая дистанцию. На репетиции, о которой я хочу рассказать, я уселся в том ряду, где стоял режиссерский столик. Константин Сергеевич

в это время объяснял что-то молодому танцору. «Вы ведете ногу не так», — говорил К.С., и я увидел, как его мощная, красивая, элегантно обутая нога проделала в воздухе какое-то сложное па и опустилась на пол. К.С. сорвал аплодисменты. Я вообще любовался им в это утро. В белоснежной сорочке и отличном костюме, с красиво подобранным галстуком-бабочкой, он сиял, как гостеприимный хозяин. И этот К.С. решительно не сочетался с бабушкой в шерстяном шлеме с помпоном, едущей на санях по Леонтьевскому переулку. Кстати, о Леонтьевском переулке. Мне рассказывал кто-то из мхатовцев (уж не знаю, анекдот это или быль), что, когда пришла делегация театра поздравить Константина Сергеевича с переименованием Леонтьевского переулка в улицу Станиславского, он, помолчав, изрек: «Гм, гм, крайне неприятно — Леонтьев — мой дядя».

Я иногда с досадой думаю о том, что поздно родился: я пропустил Ермолову, Шаляпина и, в общем-то, Станиславского. Я видел его еще раза два в роли Гаева в «Вишневом саде», а потом, после сердечного припадка, случившегося с ним на тридцатилетнем юбилее МХАТа, он вообще перестал играть.

Страшно подумать, что для некоторых из числа сегодняшней театральной молодежи Станиславский — скучный старик со своими нудными упражнениями по «системе», а я такое слышал! Даже я, с моим малым запасом живых впечатлений от Станиславского, могу свидетельствовать — он был гениальным реформатором театра и самым крупным актером МХАТа при жизни его знаменитых стариков. Он был великим актером, излучавшим обаяние такой силы, что оно сразу возвышало его над общим уровнем, в каком бы составе он ни играл. И счастье, что он оставил после себя книги и что о нем написаны книги. А жить в искусстве надо, обязательно советуясь с ним.

Осип Абдулов

Я утром радио включил —
Абдулов что-то говорил,
В кино билет я взял заранее —
Опять Абдулов на экране.
В театр я вечером попал —
И там Абдулов выступал,
А в тот же час в Колонном зале
Абдулова с волнением ждали…
Я в Зал Чайковского пошел —
И там Абдулова нашел.
А в ВТО заехал ночью,
Его увидел я воочию…
Лег спать, уснул, но и во сне
Абдулов вдруг явился мне.
Какое счастье! Боже! Боже!
Уже ли завтра будет то же?!!!..

(Шуточные стихи Вл. Масса и Мих. Червинского из специальной газеты ВТО, выпущенной в марте 47-го года к десятилетию Московского Дома актера.)

Не без дозы юмористического преувеличения темпы, взятые в те годы Абдуловым, обрисованы правильно. Я сознательно начал с этих стихов, ибо вспоминать об Осипе Наумовиче просто невозможно без улыбки, без шутки. И вместе с тем его сравнительно короткая жизнь (он умер, когда ему шел 53-й год) отнюдь не была беспечной и легкой. Мы, его друзья, в иные моменты видели его выразительнейшие глаза печальными и гневными и в жизни, и на сцене — в минуты его трагических преображений. И вряд ли кто-нибудь из его многочисленных почитателей подозревал, что этот плотный, румяный, всегда элегантный, казалось, пышущий здоровьем и оптимизмом человек и артист всю жизнь боролся с тягчайшим для актера недугом — с детских лет в связи с инфекционным полиомиелитом его левая нога стала отставать в росте, и с юношеских лет и до конца дней своих он носил ее в тяжелом и сложном протезе. И — случай в театре, по-моему, беспрецедентный — зрители всегда восторженно принимали Абдулова именно таким, каким он был, — с хромающей

походкой. Мало того, он умудрялся свою хромоту делать как бы физическим свойством играемого образа. А драматург Крон, желая заманить Абдулова на одну из ролей в своей комедии «Второе дыхание», специально для него вписал в роль хромоту! Словом, жизнь — подвиг. При этом ненависть к неподвижности, к сидению дома в одиночестве. Ему в высшей степени были свойственны творческая щедрость и неуемная творческая жадность в хорошем смысле этого слова. Только бы быть на людях, искать, сочинять, пробовать. И вот судите сами: театр, кино, радио, концертная эстрада, озвучание кинофильмов (он был снайпером в этом деле), ночные репетиции так называемых «капустников» в ВТО или в ЦДРИ, наконец, педагогическая работа в ГИТИСе. А в годы войны бесчисленные шефские выступления в госпиталях становились настоящим подарком для раненых — ведь все знали голос Абдулова по радио, и вдруг он являлся сам, зримый.

У него было какое-то молниеносное возмужание — из ученика в мастера. О нем уже писали солидные рецензии, когда он в двадцатитрехлетнем возрасте сыграл в Театре имени Комиссаржевской Расплюева в «Свадьбе Кречинского», а позже — Крутицкого в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты».

Когда Абдулов появился в начале 30-х годов в молодом Театре Завадского, он был уже мэтром и блистал в каждом из трех этапных для нас спектаклей: «Волках и овцах» Островского в роли Лыняева, «Школе неплательщиков» Вернейля в роли Фромантейля, «Ученике дьявола» Шоу в роли генерала Бэргойна.

Просто подкупал энтузиазм, с которым этот тучный и уже немолодой человек, опиравшийся на палку, одолевал спуск (а иногда и подъем) по лестнице Дома актера. А ведь, как и теперь заведено, и встречи, и репетиции «капустников» шли на пятом или шестом этаже. С одной стороны, эти наши ночные бдения явились вынужденными — невозможно иначе, как в поздние часы, собрать актеров, а с другой стороны, была в этом своя романтика — в часы, когда затихает на ночь жизнь в столице, затеять бурное веселье под крышей Дома актера и выдумывать, пробовать, не торопясь уже никуда, оставив только какие-то часы для сна. Абдулов почти никогда не режиссировал, но, играя, щедро придумывал все для всех, становясь, в сущности, и сорежиссером, и соавтором тех номеров, в которых бывал занят. Он с упоением играл простака мужа в «Кетчупе», Бригеллу в пародии на «Принцессу Турандот». В одном из номеров его вывозили в колясочке в качестве грудного ребенка, и он сучил в воздухе ручонками, совершенно веря в это обстоятельство. Он был уморительно смешон в сценке «Конфликт хорошего с лучшим»,

где играл не «просто хорошего человека», а «изумительного человека». Да разве все вспомнишь?! И главное, разве опишешь неповторимость его озорных глаз, интонаций, неожиданных импровизаций, когда не только зрители, но и его многоопытные в «капустных» делах товарищи хохотали неудержимо!

Тяга Абдулова к импровизации иной раз становилась опасной для спектакля. В «Госпоже министерше» он играл старого пройдоху дядю Вассу. В пьесе был намек на то, что дядя Васса занимается клептоманией. Какая пища для абдуловской фантазии! Входя в гостиную министерши, он беспокойно оглядывался по сторонам, соображая, что тут плохо лежит, и в его просторных карманах находили себе приют то какая-нибудь вазочка, то карандаш, то пепельница… Как-то, когда, уходя, он попытался утащить висевшую на стене картину, смотревший спектакль Завадский попросил его дальше не импровизировать, но Абдулов уже вошел во вкус и на следующем спектакле, решив, что Завадский не смотрит, попытался утащить большую кадку с тропической пальмой, а Завадский смотрел. И спектакль на время был снят!

Я люблю, обращаясь памятью к 30-м годам, говорить об абдуловском театре на радио.

Самым существенным в творчестве Абдулова той поры я считаю то, что он учил нас действовать у микрофона, не переваривая никаких чтений, которыми, увы, и по сей день грешат иные радиоспектакли. Он, как никто, умел показать (и сам так играл), как надо действенно вскрывать текст с позиций образных, характерных, именно так, чтобы невидимое стало видимым, чтобы радиослушатель спектакля живо представлял себе физическую природу данного образа, его руки, его глаза, его одежду…

Все это в абдуловских передачах достигалось путем предельно выразительного общения со словом. Лучшие его радиоспектакли отличались, по-моему, таким как бы не радиотеатральным качеством, как зрелищность. Абдулов знал цену разным планам у микрофона, удалениям и приближениям, знал цену радиопаузе, когда, к примеру, слово с крика перешло на шепот, вдруг замерло… затем тишина… Пробили часы… Где-то послышались шаги, далеко-далеко пропел петух… тихо вступила музыка — и вновь звучит текст… Все это никогда не бывало у него беспредметным, надуманным, нет, все передавало атмосферу, стиль автора. И если били часы, скажем, в диккенсовской передаче, то с помощью шумовиков, которых Абдулов тоже сплотил и увлек своими поисками, находили звук именно тех скрипучих, нудных часов, какие только и могли

стоять в доме мистера Сквирса в радиокомпозиции «Николас Никльби».

Но главное было в работе с актером. Примечательно, что ядро свое Абдулов составил преимущественно из актеров острохарактерных, для которых образные поиски были делом и привычным, и любимым. И он очень умело распределял между нами работу. Своим репертуаром мы в какой-то степени были гарантированы от самоповторов. Я, например, в четырех абдуловских передачах сыграл подряд такие роли: В «Дон Кихоте» — самого рыцаря Печального Образа, в чеховской «Каштанке» — немца-клоуна и ведущего (от автора), в «Человеке на часах» Лескова — полковника Кукушкина, а в гоголевской «Шинели» — опять-таки ведущего. Если считать, что Осип Наумович во всех пяти случаях довел меня до успешного результата, то самоповторение исключается: не мог мой Дон Кихот походить на немца-клоуна, а оба они — на полковника Кукушкина, да и ведущие были совсем разные — чеховский и гоголевский… Не должны были эти образы быть схожими ни по их внутренней жизни, ни по их выражению в эфире. Разным должен был быть звук голоса одного и того же актера — Плятта в данном случае.

Тут мы подошли к проблеме так называемого голосового грима, очень увлекавшей Абдулова.

Подумайте сами, как велика может быть выразительность человеческого голоса и его оттенков, если умело и, что самое важное, органично всем этим пользоваться. Что может оказаться в арсенале радиоактера, слушайте! Голос звучный, грузный, с металлом и, наоборот, «носовой», глухой, хриплый, бас, фальцет, заикание, шепелявость, скандирование текста, скороговорка, речь вялая, замедленная, иностранные акценты — перечислять можно еще и еще. Вот это и есть та партитура голосов, о которых уже шла речь. Всем этим основным оружием радиотеатра Абдулов владел в совершенстве сам и приучил любить это и пользоваться этим нас. Не подумайте, что это было самоцелью, что Осип Наумович говорил одному актеру: «Хрипите!» — а другому: «Шепелявьте!» — и возникал образ, нет. Таким «методом» можно было бы добиться лишь одного — повсеместного выключения радиоприемника в часы наших передач. Речь шла о том, что кропотливая и глубокая работа над ролью, поиски ее внутренней жизни, вживание в образ без всяких скидок на то, что мы репетируем для радио, где нас не видно, — все это в результате должно было найти свое внешнее выражение в звучании роли. Мой Дон Кихот со старческой хрипотцой и наивной романтически-приподнятой манерой выражаться, немец-клоун с резким немецким акцентом, полковник Кукушкин, для которого

Абдулов подсказал мне ленивую, какую-то округлую, сытую речь, с невыговариванием буквы «л», — все они по звучанию отличались друг от друга. Но выразительным это стало потому, что во всех трех случаях данные краски были верно угаданы режиссером и применительно к ролям, и применительно к моим данным актера. Поэтому мне удалось органично, не насилуя себя, овладеть всем этим.

А бывали случаи, когда поиски внешней характерности, не рожденные изнутри, заводили меня в тупик, я терпел поражение. Но это уже не относится к воспоминаниям о работе с Абдуловым. С ним у меня все ладилось на редкость счастливо — я очень хорошо понимал его, а видение образа у него было безошибочное.

Не могу забыть по сей день, как помогал мне Осип Наумович быть верным природе автора, читая текст ведущего, сперва чеховский, потом гоголевский. Он сам превосходно передавал Гоголя, но в «Шинели» был занят в роли «одного значительного лица», и текст от автора поручил мне.

Не получался у меня знаменитый кусок текста, когда Петрович приносит Акакию Акакиевичу шинель. Я грамотно, но как-то скучно (как я понял позднее), рассказывал об этом, считая, что текст сам за себя сыграет. Абдулов слушал, наконец не выдержал и яростно набросился на меня:

— А ну-ка, Слава, выньте шинель из платка! Набросьте ее на Кубацкого! (Исполнитель роли Башмачкина.) Так! Так! Потяните ее книзу рукой, рукой осадите! Драпируйте его! Так! Словом, словом все это делайте! Так! Что, нравится, как выглядит на Кубацком шинель? А? Крякните от удовольствия, ну! Играйте, действуйте, это же темперамент Гоголя! Все, что я вам говорю, в тексте есть!

И он же прививал мне вкус к скромной и тонкой манере передачи зимнего пейзажа в чеховской «Каштанке», раскрывая совершенно другие грани своей души художника и педагога.

Не могу не рассказать немного об Абдулове-вокалисте, тем более что с его легкой руки я тоже полюбил петь под оркестр, не имея к этому никаких данных, кроме желания.

Абдулов был так называемый слухач, то есть, не умея читать ноты, он выучивал мелодии под аккомпанемент, а затем, сияющий, переходил от рояля к пульту дирижера. Он обожал петь и делал это всегда с азартом, компенсировавшим некоторые погрешности в нотах. Певческого голоса у него отродясь не было, но музыкальной выразительностью он владел вполне и наслаждался игрой слова в музыке и юмором текста, так как песни, перепадавшие на его долю, всегда были комедийными.

Помню, как он записывал на граммофонную пластинку арию

попугая в передаче «Беседы умного крокодила» с текстом Агнии Барто и Рины Зеленой. Осип Наумович не отходил от микрофона. Записав уже несколько дублей, просил дирижера повторять еще и еще и бормотал:

— Не та птица! Не та птица!

С его точки зрения, он не схватывал «зерно» того попугая, от имени которого пел, несмотря на то что присутствующие выражали ему бурные знаки одобрения.

Наконец он, удовлетворенный, отошел от микрофона, отрубив с неподражаемой абдуловской интонацией:

— Теперь тот! Гвинейский!

Осип Наумович любил и умел «ставить» песнь режиссерски и вовсю развернулся в этом смысле в радиокомпозициях по «Запискам Пиквикского клуба», где было много песен. Я играл там пройдоху Джингля.

Абдулов очень чувствовал этот образ и с неиссякаемым юмором фантазировал по поводу Джингля, настояв, в частности, чтобы для меня была написана песенка, в которой Джингль хвастается своими проделками и вспоминает любимые кушанья. Там был такой куплет:

Салат «Колибри»,
Уха из роз,
Компот из семги,
Желе из слез!..
Попить, поесть и отдохнуть —
Вот мой девиз! И снова — в путь!

Репетируем. Осип Наумович дирижирует из фонической будки, корректируя оркестр, забрасывая дирижера и меня все новыми предложениями.

— Стоп! Слава, после слова «слез» — пауза, глухие рыдания! Дайте ему для этого два-три аккорда… Так! Понимаете! Вы без слез не можете вспомнить это меню, ведь сейчас Джингль плохо питается!.. Так… Нет, нет, накапливайте слезы уже в слове «семги»! Так! Еще аккорд! «И снова в путь» — шире, делайте фермата! Знаете, так: «И сн-но-ова вэ пу-у-уть!» Шикарно надо это петь, ведь это же Джингль — артист, авантюрист!

Бесконечно обидно, что все это было в 30-х годах, в домагнитофонную эру на радио, и что, в частности, великолепная абдуловская «Пиквиада» не сохранена в записи на пленку.

Вот почему мне захотелось рассказать именно об этой для нас утерянной, но такой яркой странице из радиожизни Абдулова.

Абдулов… Сама фамилия какая-то круглая, звучная, сочная, очень идущая тому, кто ее носит… Кажется, что и человек с такой фамилией обязательно должен быть цветущим, веселым, шумным, жизнерадостным и артист — таким же.

А может быть, это кажется только мне, потому что слово «Абдулов» сразу вызывает во мне именно такие ассоциации. Но думаю, так же звучало оно и для советских зрителей и радиослушателей на протяжении почти тридцати лет.

Фаина Раневская

С ней невозможно было играть, что называется, «вполтона». Она посылала партнеру такой, эмоциональный заряд, который требовал ответа не меньшей силы. А если этого не происходило, то начинало казаться, что Раневская подчиняет себе сцену. И это было не виной ее, а бедой, ибо при мощи своего дарования она и тратилась больше других.

Я многократно ощущал это — и как зритель Фаины Георгиевны, и как ее партнер.

Познакомились мы давным-давно, потом встретились под одной театральной крышей, но играть вместе все как-то не доводилось. А очень хотелось. Мы даже играли в одном и том же спектакле, но в разных сценах (вторая редакция «Шторма»). Любопытно, что это же повторилось и в кино, кроме «Мечты» (я расскажу об этом позднее). Мы снимались с нею и в «Подкидыше», и в фильме «Слон и веревочка», но ни в одном кадре так и не встретились. Партнерами мы стали в фильме Г. В. Александрова «Весна», где Фаина Георгиевна уморительно играла экономку героини фильма Никитиной, Маргариту Львовну, а я — проходимца Бубенцова, который домогался любви Маргариты Львовны, прельщенный ее жилплощадью.

Эксцентрические буффонно-комедийные ситуации «Весны», казалось, не предвещали какой-нибудь серьезной встречи в будущем, но такая встреча все же случилась четверть века спустя, и театральные остряки говаривали, что в «Весне» мы только «пристраивались» к нашим «семейным» отношениям, чтобы потом реализовать их в спектакле «Дальше — тишина».

Как бы то ни было, тут мы стали супругами Купер, пронесшими через всю свою долгую жизнь трогательную, неувядающую любовь друг к другу.

Старая мать, потрясенная эгоизмом и черствостью своих детей. Мне кажется, что эта тема у Раневской берет начало в грандиозной ее киноработе — роли Розы Скороход в замечательном фильме Михаила Ромма «Мечта». Вот тут мы встретились впервые как партнеры; у нее была главная роль, у меня — эпизодическая, но я был свидетелем того, как рождалась у Раневской ее Роза, властная хозяйка меблированных комнат.

Фаина Георгиевна в то время была еще сравнительно молодой женщиной, лет сорока, с худой и гибкой фигурой. Это ей мешало: она видела свою Розу более массивной, ей хотелось, так сказать, «утяжелить» роль. И наконец она нашла «слоновьи ноги» и тяжелую поступь, для чего каждый раз перед съемкой

обматывала ноги от ступней до колен какими-то бинтами. Ощущение точной внешности играемой роли всегда питало ее, а уж нутро ей было не занимать: эмоциональная возбудимость, взрывной темперамент, моментами поднимавший ее Розу до трагических высот, — все было при ней.

Не могу тут же по контрасту не вспомнить ее знаменитую Маньку, спекулянтку из «Шторма». Какое это было пиршество неожиданных красок, приспособлений! Какая хищная сила таилась в ее глазах! А ее руки, обмороженные и от этого розоватые и пухлые, так и хотелось назвать «загребущими».

«Мечта» вышла на экраны в 1941 году, и с тех пор — не долговато ли? — Раневская жила в поисках роли себе по плечу, роли, которая смогла бы до дна утолить ее неуемную творческую жажду…

Были Берди в «Лисичках», Антонида Васильевна в «Игроке», были Бабушка в спектакле «Деревья умирают стоя» и уже на сцене нашего театра — «Странная миссис Сэвидж», и вот теперь — Люси Купер. И публика спешила на Раневскую, а Раневская потрясала даже… во второсортной драматургии, да простят мне авторы двух американских «боевиков».

Эта мысль каждый раз возникала у меня, когда мы выходили с ней на сцену в «Тишине». Как бы она сегодня ни играла, что бы ни говорила на сцене, она всегда была подарком для зрителей, такое эмоциональное богатство переполняло ее, переплескиваясь в зрительный зал.

Она может просто стоять и молча смотреть, устремив свои факелы-глаза в пространство или на партнера, — огромные глаза, то полные горечи, то вдруг сверкающие юмором, — и вы уже не можете оторваться от актрисы, ожидая какого-то откровения…

Я написал: «Что бы она ни говорила» — и не обмолвился. Она любила импровизировать вообще, а уж в данном спектакле и подавно, понимая малую цену написанных у нее в роли слов. И в пределах заданного смысла иногда находила собственные слова, богаче авторских.

Она была явно неравнодушна к хлестким комическим репризам и любила их выдумывать в любой, самой драматической роли — без юмора она существовать не могла. И в частности, здесь, в «Тишине», в эту свою, так сказать, «голубую» роль благородной матери именно Раневская привносила спасительный юмор.

То, что ее актерское существо состояло из самых полярных красок и в нем прекрасно уживались и комик-буфф, и трагик, Раневская доказывала неоднократно, в частности играя свою Люси Купер. Стоило вслушаться в реакцию зрительного зала,

когда на сцене была Раневская, и вы услышали бы и всхлипывания, и взрывы хохота, и благодарные аплодисменты. И это же сочетание эмоций вы увидели бы на лицах зрителей, которые по окончании спектакля, чаще всего стоя, долго-долго аплодировали, вновь и вновь вызывая любимую актрису.

Но играть ей становилось все труднее и труднее… Возраст, болезни подтачивали ее. Последние свои спектакли она играла, когда оставалось всего три года до ее девяностолетия, но тратилась по-прежнему. Она страстно защищала «честь мундира» — звание актрисы. Она любила театр самозабвенно, но без громких фраз, без патетики. Она не могла бы сказать, подобно М. Г. Савиной, «сцена — моя жизнь», торжественность слов рассмешила бы ее, но, по сути, она имела право на такую фразу в ее точном смысле: сойдя со сцены, она умерла.

Любовь Орлова

Когда на спектакле нашего театра «Милый лжец» Любовь Петровна произносила реплику своей героини Патрик Кэмпбелл: «И мне никогда не будет больше тридцати девяти лет, ни на один день!» — в зрительном зале вспыхивали аплодисменты на каждом спектакле. И в адрес не персонажа, а актрисы — за ее неувядаемость!

Однажды, во время наших гастролей в Виннице, в свободный от «Милого лжеца» день, Любовь Петровна давала свой творческий вечер в помещении здешнего театра. Я был там. Когда Любовь Петровна появилась на сцене, начались положенные аплодисменты. Любовь Петровна, улыбаясь, поклонилась зрителям и, приветливо оглядывая зрительный зал, медленно двинулась из глубины сцены к рампе. Аплодисменты между тем росли, ширились, наконец все в зале встали.

Я никогда этого не забуду — Любовь Петровна не произнесла еще ни слова, а аплодисменты гремели, авансом, так сказать, в благодарность за то, что она есть.

Ей были свойственны азарт, риск и творческая смелость. В 1946 году, когда еще шли съемки комедии «Весна», где Любовь Петровна снималась в двух ролях, решился вопрос о постановке в нашем театре пьесы Симонова «Русский вопрос» с ее участием в центральной женской роли Джесси. Работа в «Весне» задерживалась. Любовь Петровна была вынуждена пропустить тот период репетиций, который мы называем «застольным», работала над ролью дома и явилась в театр, когда репетиции уже были перенесены на сцену.

Отчетливо помню, как Любовь Петровна появилась в дверях зрительного зала, осмотрелась, затем, широко шагая в черных спортивных брюках, пересекла партер, поднялась на сцену и с ходу включилась в работу. Можно сказать, что она бесстрашно окунулась в незнакомое — не забудьте, что она не была артисткой драматического театра. Ее театральное прошлое исчерпывалось пребыванием в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, где она жила в атмосфере опереточного спектакля, танцев и пения. И вот драматическая роль Джесси.

Поначалу Любовь Петровна репетировала несколько наивно, кадрами, это был уже кинорефлекс, но постепенно она все глубже и тоньше проникалась внутренним миром роли, крепко ухватила ее нерв и к премьере вышла победительницей. «Русский вопрос» шел тогда в Москве в четырех театрах, кроме нашего: во МХАТе, в

Малом, в Театре имени Вахтангова и Театре имени Ленинского комсомола. Конкуренция была солидная. Но когда появились обзорные статьи, лучшей Джесси была названа Орлова — так звонко и радостно началась ее жизнь актрисы драматического театра, позднее не омрачавшаяся никогда. Так сыграла она у нас вслед за Джесси Лиззи Маккей в одноименной пьесе Сартра, ибсеновскую «Нору», Лидию в спектакле «Сомов и другие» Горького, Патрик Кэмпбелл в «Милом лжеце» и последнюю по времени «Странную миссис Сэвидж». Она многое еще собиралась сделать…

Мы, ее партнеры по спектаклям, — уверен, что могу говорить от имени всех партнеров, — вспоминаем ее не только как замечательную актрису, но и как великолепного товарища, веселого, доброго, на редкость отзывчивого человека и труженика, скромного, несмотря на всю ее «звездность». Да, мы часто и не без оснований берем в иронические кавычки слово «звезда» применительно к среде искусства, но Любовь Петровна была действительно и по праву «звездой», причем не холодной. Знаете, как говорят — «холодный блеск далеких звезд». Это не про нее. Она светилась радостью, красотой, весельем и счастьем, и этот ее свет бесконечно радовал и согревал людей. Я думаю, что ей достаточно было сняться в трех фильмах Александрова — в «Веселых ребятах», «Цирке» и «Волге-Волге», — чтобы занять свое неоспоримое место первой «звезды» советского экрана. Надо ли говорить, как любит наш народ юмор, танец, песню, а Любовь Петровна аккумулировала в себе все эти качества, как подлинно синтетическая актриса. Но ведь еще был «Светлый путь», та же «Весна» и еще много самых разных фильмов, где ей удалось показать сверкающие грани своего дарования. Популярность ее в народе была легендарна. Я много ездил с Любовью Петровной по нашей стране, да и за рубежом был свидетелем ее триумфов, а когда выступал без нее, отдельно, то при встрече с кинозрителями привык слышать не только личные просьбы: «Расскажите об Орловой», но и рассказы про Орлову, творимые уже самими зрителями.

Так легенда об Орловой продолжается и будет жить.

Михаил Названов

Вспоминая Мишу Названова, я часто думаю о том, какими богатыми данными одарила его природа и как великолепен бывал он на сцене, когда пользовался этими своими данными хитро и… экономно.

В самом деле, он обладал всем, что требуется, выражаясь старинно, для амплуа героя-любовника, любимца публики. Рост, голос, и не только драматический, но и вокальный, интересное лицо, осанка, пластичность.

А я любил те его образы, где перечисленное не играло решающей роли, ибо глубоко убежден в том, что интереснее всего он раскрывался как актер характерный.

Мне не довелось видеть его ранние работы на сцене нашего Театра имени Моссовета, такие, как, например, боец Остапенко во «Фронте» Корнейчука или фашист Розенберг в «Русских людях» Симонова, но само сопоставление этих ролей, сыгранных одна за другой крайне выразительно, по отзывам прессы и товарищей по театру, говорит о многом. В частности, о его владении характерной речью. Отмечалось, что и украинский, и немецкий акценты он передавал виртуозно. Легко представляю себе это, ибо сам отчетливо помню его в «Олеко Дундиче», где он играл заглавную роль. Я имею в виду сцену бала, лучшую, на мой взгляд, его сцену в роли. Дундич, пробравшись в самое логово врага, в ставку генерала Мамонтова, вынужден на балу прикидываться душкой-офицером. Он чарует полковых дам французским прононсом и блеском светских манер. И вдруг резкое переключение, и мы видим, как красный командир, легендарный Дундич, расправляется с врагом революции полковником Ходжичем.

Я уже не помню, как назывался его персонаж в спектакле «Московский характер» по пьесе Софронова, но сам образ до сих пор помню. Миша играл молодого талантливого инженера, этакого рассеянного увальня-очкарика, тихого, с затрудненной речью, нескладного, но крайне обаятельного своей собранностью на чем-то для него главном. И, наконец, опять-таки полярный этому образу великолепный Гульд в симоновском «Русском вопросе». Названов нашел в этой роли какой-то особый динамизм, можно сказать, «танковый» ход авантюриста, подминающего под себя все на своем пути. Шумный и в то же время собранный, подтянутый и нахальный; какой-то отвратительно великолепный румянец лица с холодным блеском светлых глаз, с массивностью фигуры, дышавшей

непередаваемым апломбом; веселый и очень злой хищник, опасный хищник. Да, Гульд был сыгран Мишей с подкупающим артистизмом и абсолютной точностью прицела, а это было крайне важно в таком острополитическом спектакле, каким являлся «Русский вопрос».

Сразу по выходе премьеры Названов был приглашен на эту же роль в кинофильм «Русский вопрос», и его Гульд еще долго жил на экране.

В дальнейшем наши пути разошлись, но все перечисленное всегда живет в моей памяти как черты чего-то по-настоящему интересного в творчестве актера.

Андрей Попов

Странно… И Андрей Алексеевич, и я — оба принадлежали к числу актеров, много работавших и в кино, и на радио, и на телевидении, но в работе не встретились ни разу. Может быть, для наших режиссеров мы были, что называется, одной и той же краской — не знаю. И на театральной сцене мы никогда не встречались, и тем не менее он занимал в моей жизни определенное место — я любил его. И любил нежно.

Он был на десять лет моложе, но я не ощущал этого, так как увидел его на сцене уже зрелым мастером. Стало общим местом говорить о его интеллигентности, но это было его врожденным качеством — отцовские гены проступали в нем отчетливо.

М. И. Кнебель в своей статье о нем в журнале «Театр» очень точно пишет, какие качества нужно иметь актеру, чтобы звучать в чеховской роли. Андрей Алексеевич, конечно, был идеальным исполнителем чеховских ролей, но для меня он был по сути своей еще и чеховским человеком. Я часто играю вот в какую игру, в уме, разумеется: «Сегодня можно прийти в гости к Антону Павловичу на его ялтинскую дачу. Кого можно взять с собой, чтобы сделать хозяину приятное и себя не осрамить? Попов, Попов, конечно же Попов, первая кандидатура! Я убежден, что он понравится Антону Павловичу и своей сдержанностью, и душевным изяществом, и своим очаровательным, скрытым юмором».

Когда я смотрел его в чеховских ролях, в «Дяде Ване», в «Чайке», в «Иванове», меня всегда восхищала его подлинность: он был точно «оттуда», из чеховского мира, и многие рядом с ним казались ряжеными. «Оттуда» была его манера общаться, его пластика, строй его речи. Ощущение стиля играемого автора всегда казалось мне ценнейшим актерским качеством; Андрей Алексеевич обладал им вполне, и это делало его органичным и обаятельным в самых разных ролях.

Он любил играть Грозного в спектакле Центрального театра Советской Армии «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого в постановке Л. Хейфеца, и играл его до конца своей жизни, совмещая это с работой во МХАТе. Роль трудная, многоплановая, с трагедийными взрывами, а играл он ее, я бы сказал, легко, без видимого «пота». Легко не в том смысле, что он облегчал рисунок роли или подгонял роль к себе, нет, но чувствовалось, что он «чует» душу роли, живет в ней свободно, раскованно и легко одолевает ее трудности.

Случилось так, что, посмотрев вторично Грозного (первый раз

я был на премьере), на другой день я обнаружил в программе телепередач михалковского «Обломова», фильм, мною еще не виденный, и с удовольствием стал его смотреть, забыв, что Андрей Алексеевич играет в нем Захара, слугу Обломова. Он меня сразил! И не потому только, что тут начисто не было и следа от вчерашнего царя, но какую он изобрел фигуру! Нечто большое, гориллообразное, с сутулившимся туловищем и длинными руками, лысое, хриплое, непрерывно что-то бормотавшее под нос, хотя в этом бормотании угадывались не совсем цензурные слова в адрес хозяина. Ну, словом, монстр! Но этот поповский Захар при всем том светился добродушием и юмором. И главное, он опять был «оттуда», из своей каморки в обломовском доме…

А его петербургского ростовщика из водевиля того же названия, показанного по телевидению, я бы рекомендовал молодым актерам в качестве наглядного пособия — как надо играть водевиль. У Попова, как всегда, было точное попадание в жанр, и, когда он пел свои куплеты и яростно отплясывал положенный ему танец, становилось ясно, что только так он может выразить обуревавшие его чувства, что просто слова тут бессильны.

И — вспоминаю по контрасту — поручик Назанский из экранного варианта купринского «Поединка», одна из ранних работ Андрея Алексеевича, оставлявшая сильнейшее впечатление. Я не могу забыть, с какой щемящей тоской говорил Попов монолог Назанского — эту исповедь опустошенной души, прекрасного, но спившегося человека.

Вероятно, в душе каждого из нас бывают моменты, когда с горечью вспоминаются какие-то упущенные возможности и возникают запоздалые «почему?». Почему тогда-то я не сделал того-то и т. д. и т. п. А время между тем ушло. Вот и живет в моем сознании такое «почему?», целиком связанное с Андреем Поповым, — почему мы встретились так поздно? А ведь мы встретились. И произошло это за несколько лет до его смерти. Но кто же из нас мог тогда думать о ней? Мы вдруг сблизились и стали бывать друг у друга, и водочку вместе пили, и даже выпили на брудершафт…

Впрочем, вдруг — это не точное слово. Очевидно, мы подсознательно тянулись друг к другу, и наше сближение было органичным и обещало хорошую дружбу в будущем. Узнав Андрея поближе, я убедился, что правильно угадывал его на расстоянии и оценивал его качества. Все было так, только не было у нас одного — нашего будущего. Пришла смерть.

Михаил Ромм

Для меня встреча с Роммом — нечто гораздо более крупное, чем просто встреча с мастером кинематографа, у которого мне довелось трижды сниматься, хотя это само по себе уже было для театрального актера событием. Но не в этом дело. Огромность его личности, творческого потенциала вызывала желание саморевизии, пересмотра приемов, отречение от нежно любимых штампов, желание зорко вглядываться в жизнь. Словом, я бы сказал, перекатить себя в какой-то другой эстетический ряд. И никогда не было с его стороны наставлений, что делайте так, живите так. Нет, никакого не было с его стороны указующего перста, просто факт общения с ним был знаменателен. Это в памяти о Ромме для меня главное, а рабочие моменты и всякие воспоминания, как и что делать, — все ушло от меня.

Вспоминаю Ромма на съемочной площадке в кино. Он не был учителем для актеров в буквальном смысле этого слова, но когда он строил кадры, создавалась какая-то волшебная атмосфера раскрепощения актера, в которой легко и споро работалось. Он блестяще чувствовал пластичность, выразительность мизансцен, знал цену слова, он был полноправным соавтором сценариста, автора, и все его подсказы всегда оказывались точными. У него было ценнейшее качество — умение мобилизовать всех вокруг того фильма, который грел его, заразить им каждого из исполнителей и этим решить проблемы, находя единственный выход.

Должен сказать, что он никогда не был режиссером-деспотом. Он с восторгом принимал удачи, актерские находки, а неудачи тут же с сокрушительным юмором отсекал. И вот действительно для меня Ромм и юмор — понятия нерасторжимые. Я бы пожелал каждому режиссеру-комедиографу, чтобы на его съемочной площадке царила та легкая, веселая, иронически-юмористическая атмосфера, которая в высшей степени была свойственна стилю работы Ромма, даже когда он отрабатывал самый драматический кусок. И я бы сказал, что этой атмосферой веет частично со страниц книги Ромма. Причем «частично» я сказал потому, что в этой книге есть и страницы горькие, страницы раздумий, есть страницы-исповеди. Но открывающая книгу Ромма статья, которая называется «Как я стал кинорежиссером», с подзаголовком «Автопортрет», датированная 1944 годом, написана, я бы сказал, в фельетонной манере. Эта статья должна стать настольной для каждого начинающего молодого режиссера, потому что она удерживает человека от торжественности.

Это дело вкуса, я не люблю торжественных людей. Думаю, в этом смысле неизмеримы юмор и ирония Ромма.

Надо сказать, что я всегда любил наблюдать, как где-то в уголках губ Михаила Ильича начинал набухать юмор, перед тем как он выдавал что-то острое и смешное, как раскатисто он хохотал, с каким аппетитом проглатывал понравившуюся ему остроту.

Мой кинодебют у Ромма в маленьком эпизодике в фильме «Ленин в 1918 году» — для искусствоведов это ценности не представляет — важен потому, что тут речь идет о Ромме. Это было в 1938 году, я уже был актером с десятилетним стажем. Меня никто никуда не приглашал, это начинало волновать.

И вот однажды звонок: «Говорят с «Мосфильма». Я с трепетом взял трубку и слушаю. Слышу, что меня приглашают сниматься в небольшом эпизоде, который не имеет ни имени, ни фамилии в картине Михаила Ильича Ромма «Ленин в 1918 году». «Но, — добавил курсивом говорящий мне женский голос, — вы будете разговаривать на экране с товарищем Сталиным — Геловани». Я согласился.

И вот меня повезли на «Мосфильм», где я познакомился с Роммом, с актером, исполнявшим роль Сталина, М. Геловани. Мы прорепетировали и сняли этот кусочек. Действительно, эпизод был крохотным, но все-таки фамилия была, это был военспец Иванов, белый офицер, тихо вредящий в одном из штабов Красной Армии. И действительно, я разговаривал на экране с товарищем Сталиным в исполнении актера Геловани, который снимал меня с должности. А кто же еще разговаривал в фильме с товарищем Сталиным, кроме меня? Может быть, Щукин или артист Охлопков — Василий — не знаю.

Ромм приглядывался ко мне, я уловил, что его как-то удивляет моя длиннющая фигура. Он усвоил к этому времени мое длинное имя Ростислав Янович, тут же усек, что я очень зажат, потому что у меня — актера с десятилетним стажем — дебют в кинематографии.

Через час знакомства он уже кричал мне: «Я буду называть вас Ян Казимирович, так удобнее!» — и все захохотали, я захохотал тоже, и стало легко и свободно.

Позднее он звал меня Слава или Яныч. И я был счастлив.

Короче говоря, фильм вышел на экраны, послужил положенное ему число лет на экране. Мой военспец Иванов тоже прожил положенное ему число лет на экране. Так было до 1953 года, когда по понятным причинам во второй половине года фильм демонтировали и Геловани — Сталина вместе с моим военспецом вырезали из картины.

Таким образом, в 1938 году я познакомился с Роммом и, отснявшись в своей крохотулечке, остался наблюдать великую работу Щукина.

И тут начинается новая новелла, которую много позднее, заливаясь хохотом, рассказывал мне Ромм.

Борис Васильевич Щукин — скромнейший человек и великий актер. У него была одна подлежащая утолению потребность: во время киношной колготни, репетиционной усталости выпить стакан хорошо сваренного чая, и поэтому в коридоре, когда снимался Щукин, на плиточке грели чай. И вот как снежный ком стал разрастаться конфликт между пожарной частью и Роммом. Пожарник, очередной сегодня дежурный, увидев плиточку, подходил и ее выключал, Ромм, воровато оглядываясь, улучив момент, под каким-то брезентом ее включал. И оба были правы — пожарник соблюдал правила, Ромм охранял творческое самочувствие Щукина. Конфликт перешел куда-то на пятый этаж — в дирекцию «Мосфильма» — и к высшему пожарному начальству Москвы.

Наступил день, когда стало известно, что высшее пожарное начальство едет на студию «Мосфильм» унимать Ромма.

Вот что рассказывал Михаил Ильич после этого визита:

«Я снимаю ответственнейшую сцену, когда Ленин, раненный пулей Каплан, лежит в кровати и стонет, а хирург, которого замечательно играл А. Е. Хохлов, пытается определить место пули. Щукин, как всегда, репетирует, вызывая невольно слезы и у меня, и у партнеров. Я уже готовился включить мотор, как вдруг слышу по коридору голоса и вижу, что неприятель движется: уже где-то в отдалении павильона заблестели каски, ордена, слышен звон шпор, грозный топот. Я говорю, что делаю минутный перерыв, а потом снова будем снимать. Но тут Щукин взмолился и сказал — снимайте сейчас, потому что я в нерве. Я включаю мотор. Полнейшая тишина. Щукин изумительно играет. Затем я командую: «Стоп!» — обращаюсь лицом к пожарной команде, к пожарному начальству и вижу, что все замерли и на глазах у них слезы. И гремит голос брандмайора: «Кто запретил в этой картине пить чай и греть его в павильоне у Ромма для такого артиста, как Щукин? Немедленно снять запрет». Ну-с, словом, виктория, пасхальная ночь, все целуются.

Но бюрократия не дремлет. Где-то в кабинетах мосфильмовской дирекции уже стучит машинка, печатают приказ за номером таким-то, из которого следует, что на съемках фильма «Ленин в 1918 году» в павильоне номер такой-то разрешается нижепоименованным товарищам: Сталину — Геловани, Ленину — Щукину, Ромму — постановщику и товарищу Иванову пить чай,

нагревая его на плитке. Ромм мне говорит: «Я сильно задумался над последней строчкой. Наконец, Слава, я понял, что это вам — военспецу Иванову — разрешается тоже пить чай в нашей высокой компании за те несколько слов, которые вы сказали Сталину — Геловани».

Я не знаю — и сейчас уже не узнаешь, — что присочинил здесь Михаил Ильич, отправляясь от имевшего место факта, но по крайней мере раза три я слышал этот рассказ в исполнении Ромма, причем в очень разных по составу аудиториях, и он каждый раз обрастал новыми для меня живописными подробностями.

Мне бы не хотелось, чтобы друзья Михаила Ильича и близкие ему люди подумали, что я по неведению сочиняю наивную сказочку про очень веселого Ромма, не зная, какой подчас трудной, совсем не безоблачной была его жизнь. Просто я часто встречался с ним в его солнечные дни, и мне хотелось крупным планом показать эту его тягу к юмору, такую обаятельную у такого гневного и резкого художника.

У меня какие-то странные, двойственные воспоминания о съемках картины «Убийство на улице Данте» — и радостные, и печальные. Радостные потому, что у меня была там хорошая роль. Печальные потому, что Ромм там был не тот, который, — скажем, был на съемках «Мечты», на мой взгляд, лучшего его художественного фильма. Он отпылал к теме «Убийства на улице Данте». Потом мы читали и слышали грустные слова Ромма о том, что сценарий «Убийства на улице Данте» пролежал одиннадцать лет без движения, что, когда он был создан, он действительно заглядывал вперед. Но от замысла до момента съемок в 1954–1955 гг. этот сценарий уже был весь опрокинут в прошлое, и аппетит к нему у Ромма пропал. А я-то помню, как в 1945 году он фантазировал на темы фильма, общался с предполагаемыми исполнителями. Он тогда кричал: «Ну давайте репетировать у вас в театре, на «Мосфильме» неудобно, давайте пока в театре, ведь найдется у вас какое-нибудь свободное фойе, мы же можем придумать к началу съемок шикарную картину, это будет гениально!»

Каждый крупный художник часто находится в состоянии нервного творческого напряжения, и не нужно охранять его от такого напряжения. Но художника стоит охранить от нервных потрясений другого толка. К сожалению, люди об этом вспоминают слишком поздно. И грустно думать, что режиссер ранга Ромма десять — одиннадцать лет должен был дожидаться реализации своего замысла.

Все мы можем к этому прибавить, что знаем, какой кусочек

здоровья был украден у Ромма. Мы очень часто разговариваем на тему партийности в искусстве. Но эти всегда правильные, зачастую интересные разговоры произносятся иногда вялыми ртами. На мой взгляд, Ромм был эталоном партийности в искусстве, в искусстве и в жизни, для него это было нераздельно, причем партийности не декларированной, а состоявшейся. Это его партийная совесть толкала его в бой вместе со всеми единомышленниками в тех случаях, когда надо было бы не высовываться, когда полезнее было бы не ввязываться. Это его партийная совесть заставила его принять ответственнейшее поручение — создать картину о Ленине в рекордно короткий срок. Это его партийная совесть вызвала к жизни такой фильм, как «Обыкновенный фашизм». Вы помните, какая пронзительная личная нота звучит в этом фильме — его гнев, его негодование, его голос. Он необычайно был увлечен чтением авторского текста в этом фильме.

И как-то в эти дни, когда озвучивали фильм, я встретил его у дверей «Мосфильма», у дверей ателье, откуда он выскочил взъерошенный, с лицом бесконечно усталым, но сиявшим. Он закричал: «Яныч! Теперь, когда я влез в вашу актерскую шкуру, я понял, каким кошмарным трудом вы все занимаетесь. Ну, ей-богу, если я доживу до момента, когда буду снимать фильм с актерами, я буду режиссером-ангелом, я не буду вас обижать». Он клеветал на себя, так как актеров он обожал всегда. В той же книге есть его статья о Щукине, о Ванине, гимн актерам. И мы платили ему тем же: но, к сожалению, не актеры решают судьбу режиссера в кинематографии.

Я записал ряд фрагментов из новеллы Моруа и запомнил для себя строки, посвященные памяти умерших. Они звучат так: «Им нужна была наша улыбка при жизни, а не слезы после смерти. Мы же часто отказываем живым в нежности, которую, раскаявшись, напрасно предлагаем их теням».

Это я на тему об охране государственных памятников, государственных ценностей, одной из которых безусловно был Михаил Ильич Ромм.

Александр Эскин

Как-то мне предложили откликнуться на книгу А. М. Эскина «В нашем Доме». Я охотно согласился и решил, что буду писать не отклик на книжку, а отклик на «Эскина» как личность. Я нежно любил его, мы дружили, в момент написания статьи он был жив и здоров. Так я его и описал. Сегодня его уже нет с нами. Но, включая эту статью в книгу, я не хотел вспоминать о нем как об ушедшем. Пусть он поживет в ней как действующий человек.

Я очень не люблю объективные предисловия или послесловия. И объективные рецензии — тоже. Хотя умом понимаю их полезность. Мне по душе пристрастное (влюбленное или гневное) отношение к рецензируемому объекту. И именно в такой вот позиции оказался я сразу же по прочтении в рукописи книги А. М. Эскина «В нашем Доме», на которую мне было предложено откликнуться.

Ну, судите сами, при моей любви и привязанности к моему Дому актера, к моему другу Эскину — способен ли я на что-либо «объективное»? Тем более, что, читая книгу, я перелистывал и страницы собственной жизни.

Хотя открытие Дома актера пришлось на ту пору моего возраста, которую, увы, нельзя вспоминать как годы студенческие, я с полным основанием могу назвать наш Дом вторым университетом. А лучше так — школой жизни. Ибо нам, актерам, была там предоставлена щедрая возможность узнавать жизнь своей страны в живом общении с лучшими представителями всех профессий, составляющих советское общество. И, с другой стороны, быть пропагандистами советского театрального искусства, приучать наших зрителей к более точному и тонкому пониманию специфики театра и его задач. И совершать все это в той атмосфере «домашности» и непринужденности, какую мы мечтали завести у себя в Доме и завели. А ведь именно в такой атмосфере человек раскрывается наиболее полно и обаятельно. Поэтому часы наших встреч с космонавтами, колхозниками, рабочими передовых московских предприятий, учеными, врачами, военными были часами неожиданных раскрытий и узнаваний, неизмеримо более существенных, чем те, которые можно почерпнуть, слушая лекции или изучая специальную литературу. И мы не оставались в долгу перед гостями, мобилизуя для этого все силы ума и сердца.

Так цементировался, срастался актив Дома актера. И даже — о, магия актерского Дома! — даже сам Михаил Иванович Жаров, знаменитый Жаров, популярный Жаров, выбранный уже

пятнадцать лет тому назад общественным директором Дома, Жаров, который в силу своей легендарной занятости (вряд ли меньшей, чем в дни его молодости, не берет его время!) вполне мог бы в роли общественного директора быть только символической фигурой из почетного президиума, тем не менее фактически является одним из руководителей Дома, одним из самых азартных представителей актива, с какой-то детской непосредственностью стремящимся участвовать чуть ли не во всех начинаниях, ревниво оберегающим свое право открыть то-то, выступить тогда-то.

Словом, гражданский энтузиазм, без которого немыслим облик советского актера, выковывается здесь и здесь же ищет выхода. А если учесть при этом масштаб деятельности всех секций Дома, работа которых давно перешагнула столичные рамки, и его международные связи с крупнейшими прогрессивными деятелями зарубежного театра, станет ясным, что трудно переоценить общественно-политическое значение Дома актера, заменившего собою актерский клуб старой формации.

Вот почему и книга «В нашем Доме» представляется мне интересной не только для нашего «узкого» круга. Я убежден, что ей обеспечен читательский интерес людей самых разных профессий хотя бы потому, что, пожалуй, не найдется такой профессии, которая в чьем-либо лице не была представлена в Доме актера. И вот именно читателям не из нашего цеха мне хочется рассказать об авторе этой книги, столь широко известном в мире театральном.

Я всегда теряюсь, когда ищу точное слово или несколько таких слов для определения деятельности Александра Моисеевича Эскина. По званию он — заслуженный работник культуры РСФСР, по должности — директор-распорядитель Центрального Дома актера Всероссийского театрального общества. Но главное заключается в том, что он — Эскин. Рассказывают, что, когда в Художественном театре подбирали название для должности виднейшего нашего театроведа П. А. Маркова, к тому времени уже пленившего Немировича-Данченко своей многосторонней деятельностью, Владимир Иванович выразился так: «Это не столь важно. Назовем ее (должность) просто — Марков». Так вот, как бы ни назывался по должности в Доме актера автор этой книги, это не важно. Эскин — это Эскин. И представить себе Эскина без Дома актера — невозможно. Как и Дом актера — без Эскина.

Мне бесконечно мила категория людей, которые, по тем или иным причинам не став практическими деятелями театра, отдают

всю свою жизнь служению… деятелям театра. Это уже тема не должности, а призвания. Вот Эскин на то призван. Еще будучи студентом-медиком, он влюбился в театр, в людей театра и… погиб, пропал для всего остального навсегда. Как назвать такого человека — фанатиком театра? Энтузиастом? Болельщиком? Можно так и этак назвать — не в этом суть: Эскин есть Эскин.

Кстати сказать, он сам вспоминает, как еще в студенческие годы, благословенный Вахтанговым (!), чуть было не стал на актерскую стезю, но, убоявшись, отринул ее от себя, чему и рад. Не будем гадать, правильно ли поступил тогда Александр Моисеевич, тут важно другое: от себя-то он актерскую долю отринул, но, несмотря на это, а может быть, именно поэтому, всеми корнями своими сросся с актерской жизнью — не дышалось ему в иной среде. И когда настало время для организации Дома актера, кому же, как не Эскину, было взяться за это дело.

Александр Моисеевич с законной гордостью перечисляет в разных главах книги имена активистов Дома актера. И заметьте, с какой подкупающей влюбленностью в само дело, в атмосферу Дома актера и в людей, ее создающих, ведет он свой рассказ. Но он скромно умалчивает о собственной роли в мобилизации этого актива. А ведь надо обладать особым умением, чтобы вызвать к действию потенциальную активность патриотов Дома, направить ее в нужную сторону, распределить, сочетать — словом, организовать. Он владеет этим умением в совершенстве.

Эскин у себя в кабинете, за письменным столом, с прижатой к уху телефонной трубкой, взятой левой рукой, в то время как правая делает необходимые записи, — словом, Эскин, «колдующий» над очередным календарным вечером, — это тема для специального очерка, весьма любопытного в психологическом отношении.

В моменты высших организационных напряжений кабинет директора-распорядителя Дома актера напоминает мне капитанскую рубку в те минуты, когда прокладывается курс корабля по трассе, полной опасных рифов. А рифов много: это и различные оттенки наших сложных актерских характеров, это иногда и игра самолюбий, и всеобщая занятость, и инертность приглашаемого гостя, и какие-то бюрократические неполадки… И вот — кого-то надо очаровать, кого-то упрекнуть, кого-то убедить в том, что именно он, и только он должен сегодня показаться на сцене Дома актера… А еще надо сообразить, какое сочетание людей наиболее выгодно для сегодняшнего вечера, и т. д. и т. п. И Эскин чарует, упрекает, убеждает, иногда с ходу подключая к телефонному разговору кого-либо из своей гвардии, по счастью находящегося тут же… А иногда договаривается, что делегация

Дома актера лично явится туда-то и тогда-то… Мощная делегация создается им тут же, и тогда вступает в силу почти беспроигрышный ход, который автором книги формулируется так: «Попробуйте не принять Жарова или отказать ему в его просьбе». А не сможет Жаров — «встанут новые бойцы»! Актив на такие призывы откликается быстро и безотказно.

И вот наконец все рифы обойдены, корабль Дома актера вплывает в чистые, уже не замутненные воды — вечер обеспечен. Впереди — многоголосый шум переполненного зрительного зала, всё и все — на местах, хотя предстартовое волнение еще не сошло с лиц незаменимых помощниц Эскина — Адриенны Сергеевны Шеер и Галины Викторовны Борисовой (самых высоких слов заслуживает деятельность этих энтузиасток Дома актера, да и не только их одних!). Но вот покой осеняет и их лица, и это значит, что занавес можно открывать…

Так что актив активом, но насколько труднее работалось бы всем нам, не будь рядом с нами Эскина с его штабом и таких качеств Александра Моисеевича, как приятельство или знакомство почти со всей театральной Москвой и со многими деятелями театральной периферии, умение «подбирать ключи» к людским сердцам и… личное обаяние.

И я, с удовольствием посматривая на высокую, по-прежнему статную, осанистую фигуру нашего динамичного директора-распорядителя, вглядываясь в его веселые голубые глаза, слыша его легкий и звонкий голос, думаю при этом, что хоть и обозначил он в конце книги свой солидный по цифре возраст, но… Эскин остается Эскиным!

И в заключение небольшое лирическое отступление. Разбираясь время от времени в своем домашнем архиве, я с особым чувством — в нем и юмор, и грусть — заглядываю в коробку из-под «Казбека», где лежат уже, так сказать, заржавевшие мои «боевые доспехи» — пенсне, бородки и усы. Когда-то это были обязательные атрибуты незадачливого горе-лектора, о котором так подробно вспоминает в одной из глав Александр Моисеевич. Боже мой, с каким упоением готовил я, а часто сочинял его белибердовые речи и в каком веселом и озорном самочувствии поднимался на трибуну Дома актера, чтобы ошеломить ими аудиторию. И меня обрадовало, что в серьезной книге Эскина актерскому «баловству» отведено солидное место.

В свое время, когда решались формы жизни Клуба театральных работников, Иван Михайлович Москвин резко выступал против «кастовости» театрального клуба, где актеры варятся в собственном соку, и предлагал взамен ту структуру

клуба, которая и осуществилась — сперва в Клубе мастеров искусств, а затем и в Доме актера. Мне кажется, что «из контекста прожитых лет» Александр Моисеевич удачно выбрал все то, что наиболее ярко и объемно показывает жизнь клуба вот такой новой формации. Но без юмористической стороны нашей жизни, конечно, картина была бы неполной. И это относится не столько к «капустникам», участники которых играют для зрителей, сколько к «посиделкам», к этому блаженному часу игры для себя. Конечно, тут возникает невольная «кастовость», так как «посиделки» устраиваются для ограниченного количества активистов Дома, но это далеко от понятия «вариться в собственном соку». Нет, это можно назвать соревнованием талантов. Тут изощряются в фантазии, остроумии, выдумке. Тут отдыхают в веселой беседе, встречаются друг с другом актеры, разобщенные работой в разных театрах. Тут, наконец, дают выход юмору и озорству, по тем или другим причинам не истраченным у себя в театре, тут, если хотите, — и это отмечает автор — и актерский тренаж. Вот представьте себе.

И очень хорошо, что «посиделки», скрытые от глаз широкого зрителя, так весело и подробно представлены Эскиным широкой читательской аудитории.

Если же моя коробка из-под «Казбека» вызывает во мне и грустные мысли, то что ж… Это естественные раздумья о движении поколений, о том, что сам я принял эстафету юмора от старших товарищей и с течением времени в свою очередь уступил место более молодым. И тем не менее пенсне, усы, бородка лектора будят во мне нечто, очевидно, похожее на самочувствие отслужившего свой срок циркового коня, который, уже на покое услышав бравурный марш, начинает радостно бить копытом!

Однако позвольте! Что же это за отходную себе я сейчас написал?! Ведь вот как далеко завело меня лирическое отступление… Нет, нет, во всяком случае, сейчас я вовсе не собираюсь быть отставным конем! Ведь это же я, я, и так недавно, месяца три назад, будучи совсем не в форме, больным и вялым подошел дома к телефону и услышал голос Эскина. Он сообщал мне, что на январских «посиделках», по сценарию пародирующих петровские ассамблеи, я должен… — именно я, только я («Кто же еще может это сделать?!» — чаровал меня эскинский голос, с теми особыми модуляциями, идущими в дело, когда ему необходимо подавить волевые импульсы намеченной им «жертвы») — я должен в качестве императора Петра I открыть «посиделки», прорубив окно в Европу.

И что же? Преодолев хворь и хандру, опаздывая к сроку после трудного и тяжелого спектакля у себя в театре, я все-таки взлетел

на милый моему сердцу 5-й этаж дома № 16 по улице Горького, лихорадочно начал примерять приготовленные треуголки и петровские парики, с ужасом обнаружил, что забыл достать усы (Петр I без усов!!), и соорудил их, отхватив ножницами прядь волос от какого-то еще парика, в то время как Леонид Осипович Юровский, администратор Дома актера, — разве не мило, что он был сейчас и костюмером, и реквизитором — окутывал мой пиджак императорской голубой лентой. И я поспел, поспел к сроку и под звон радиоколоколов прорубил бутафорским топором огромный бумажный занавес, за которым томились участники дальнейшей программы…

Спеша домой, я ощущал себя вполне здоровым, а жизнь прекрасной! О целительная магия нашего Дома актера! Ну как не поблагодарить его еще раз и за это?

Иосиф Юзовский

Я очень любил Иосифа Ильича Юзовского. Однажды возникнув, он с тех пор всегда занимал положение мэтра в мире театральной критики. Омерзительная история с «антипатриотической группой театральных критиков», одним из «лидеров» которой он был объявлен, сильно подточила его жизнь и, думается, ускорила его смерть. Я очень торопился с этой своей рецензией на его книгу. Мне хотелось, чтобы он ее прочитал, но… не успел. Посвящаю статью его памяти.

«…Слышен знаменитый бабановский голос…» Это не строка из поэмы, нет, это Юзовский пишет о Бабановой в роли Джульетты. Сейчас она «выпорхнет» на страницы его статьи. Он этой предварительной фразой настраивает слушателя, то бишь читателя, на волну пристрастной и преданной любви к дару актрисы, любви, столь свойственной ему самому, Юзовскому, театральному критику, вы подумайте только!

И уж если оправдание и смысл мхатовского «Тартюфа» видятся критику в ослепительной игре Топоркова — Оргона, то и статья о «Тартюфе» переполнена этим его, Юзовского, ощущением; это рвется из статьи, так сказать, наружу, она пестрит восклицательными знаками и восклицательным же знаком заканчивается: «Взгляните на Топоркова. На Топоркова!» Тут и не пахнет объективным рецензентским покоем, тактическими умолчаниями и осторожностью похвал — Юзовский в восторге от Топоркова, он это показывает и доказывает, и вербует нас в союзники, и вы, еще не видев спектакля, склонны завербоваться, ибо вы уже видите, ощущаете образ, столь ярко и объемно описанный критиком.

Критик… Я вот употребляю это слово, и сам Иосиф Ильич часто называет себя так, а между тем оно не точно определяет профессию Юзовского. Да, он и театральный критик, но и новеллист, очеркист, публицист, горьковед, наконец, фельетонист; он так и пишет о театре, оборачиваясь то той, то другой стороной своего незаурядного писательского таланта, глядя по тому, чего заслуживает избранный им объект: утверждения или отрицания, слов восторженных или гневных, язвительного развенчания или просто иронической шутки.

Тем-то и хорош сборник «Зачем люди ходят в театр…», что эти грани Юзовского показаны в нем с достаточной полнотой. Объектов у Юзовского столько, что диву даешься! Тут и рецензии как таковые, и писательские раздумья, и военный дневник, и фронтовые очерки, и изящные портреты Станиславского и

Немировича-Данченко, и пространная статья о юном зрителе, демонстративно наивная по форме и коварная по подтексту (о, тут у Юзовского «хитрые» цели!), и обзорные статьи… Юзовский — поэт актера, с этого я и начал, но у него неподдельный интерес ко всему, что составляет понятие «театр». Все, все в этой сфере привлекает к себе его внимание: и драматургия, и режиссура, и работа художника, и атмосфера кулис, и проблемы, связанные со зрителем и его реакциями, и то, как преданно следит за ходом спектакля пожилая билетерша на премьере у ермоловцев, и, кажется, сам воздух театра, которым он дышит с наслаждением… До всего ему есть дело!

И вот уж кто не подвержен «табели о рангах» в области искусства! Мария Миронова в эстрадном спектакле «Кляксы» описана с тем же блеском и, главное, с тем же уважением к таланту актрисы и восторгом от него, с каким созданы портреты Глизер в роли шиллеровской королевы Елизаветы или Коонен в «Мадам Бовари». Юзовскому до всего есть дело, было бы талантливо! Однако он далеко не ангел. И язвительным, и гневным Юзовский бывает довольно часто. Таков уже склад его темперамента, крайне активного, ершистого. Он отрицает не нравящееся ему с категоричностью, равной его восторгу в противоположных случаях. И не вследствие дурного характера, так же как и восторги его не есть плод отвлеченно-эстетической умиленности. Ему нравится то, что сегодня пригодится советскому искусству, и по мере чтения книги все больше ценишь гражданственность его позиции, его активность созидателя, с неуемной энергией борющегося за новое в искусстве, в человеке и его вкусах. Юзовскому нравится Погодин, это то, что нужно. Но Погодин атакован, да и пришла пора «объяснить» его оппонентам, а в чем-то и ему самому… И вот спокойное течение статьи, озаглавленной «Мой друг», вскоре же нарушается полемическими зигзагами! Юзовский «выясняет отношения» по широкому фронту с привлечением имен Афиногенова, Киршона, Ромашова, он — в бою, он отвоевывает Погодину позиции в советской драматургии, и полемический азарт распирает его мирно озаглавленную статью…

То же — вокруг «Дамы с камелиями». Видно, что Юзовский органически не принимает этот опус. И вот он начинает атаку, воюя с Мейерхольдом за Мейерхольда же. Локальной постановки вопроса он, как всегда, не признает, и вот уже вовлечен в битву Вс. Вишневский, ибо Юзовскому необходимо разгромить выступление последнего против… той же «Дамы с камелиями», и именно потому, что в нем Вишневский зачеркнул всего Мейерхольда, которого Юзовский и не собирается давать в

обиду…

И вот уже входит в статью, и вполне правомочно, дискуссия архитекторов о доме Жолтовского на Моховой, необходимая Юзовскому для объяснения эстетической неловкости, испытываемой им при виде современного художника, оказавшегося в плену у прошлой красоты… И эта многоплановость, вообще характерная для проблемных статей Юзовского, придает им особую живость и остроту.

Но я хочу вернуться к тому, что ближе всего мне в его творчестве — к Юзовскому, описывающему актера. Спору нет, его восторженные фразы с благодарностью запоминались и украшали репутацию нашего цеха. Однако не в них суть. Важно другое. Его исключительный дар — умение на редкость интересно, свежо и как-то неожиданно рассказать об актере в спектакле — является для многих из нас как бы руководством к действию, если можно так выразиться. Иной раз мне казалось, что написанное Юзовским талантливее увиденного мною на сцене, и тогда в моем воображении возникал такой диалог между актером и критиком.

АКТЕР (польщенный и одновременно озадаченный только что прочитанной им рецензией Юзовского): Черт возьми! Неужели я действительно так интересно играю?

ЮЗОВСКИЙ (лукаво, но с полной нежностью): Нет, дорогой. Еще нет. Так надо играть. Но я почувствовал это, увлеченный тем, на что вы только намекнули в роли!

Впрочем, чаще всего фантазию Юзовского питали подлинно интересные актерские создания.

А самое ценное его качество, на мой взгляд, — это безошибочное чутье в определении главного в роли. И не в академическом, так сказать, смысле, а с позиций ее сегодняшнего звучания. Нечего и говорить, сколь полезным оказывается это качество критика при анализе роли в классической пьесе. Так, к примеру, разобран Юзовским Протасов М. Ф. Романова в «Живом трупе» в великолепной статье, заглавие которой стало заглавием всего сборника. Вот ключевая цитата оттуда: «А хочет он сказать, как видно из всего, что человек по своей натуре хорош и что надо ему помочь быть хорошим. И хочет он это сказать не только как Протасов, но также как Романов. Вот зачем он пришел в театр и нас позвал, а вовсе не затем, чтобы показать, какой он мастер». Обратим внимание на то, сколь важна для критика «собственная тема актера» — обстоятельство, которое Юзовский всегда выискивает и с удовольствием подчеркивает.

Эта же тема сильно звучит в статье 30-х годов, когда Юзовский пишет об Астангове — Гае в погодинском «Моем друге»: «Наконец-то! Наконец-то мы нашли друг друга! Наконец-

то! — и каждый готов отдать другому и в самом деле отдает лучшее, что у него есть. Гай — Астангову, Астангов — Гаю…»

Я бы добавил: Астангов — Юзовскому, Юзовский — Астангову. Потому что вряд ли ошибаюсь в предположении, что тут происходил процесс взаимообогащения. Как и в случае с Топорковым — Оргоном критик, восхищенный игрой актера, написал вдохновенный портрет Гая в конкретном исполнении Астангова, но и нечто большее: жестикуляция Астангова в роли, его голос вели критика к широким обобщениям, он раздвигал рамки роли и заканчивал апелляцией к зрителям всех возрастов, которые, по его убеждению, обязательно захотят стать Гаями, увлечены силой «положительного примера, воплощенного в живой личности!». И в свою очередь Астангов, читая рецензию, родившуюся в результате его собственной игры, наверное, — я убежден в этом — что-то «дооткрыл» в роли, ведомый и фантазией, и конечными выводами Юзовского. И тот же Астангов, с которым Юзовский уже полемизирует, всесторонне рассматривая его Ромео, получил, мне кажется, очень ценный материал для размышлений над своим шекспировским образом. Я думаю, не надо теперь объяснять, почему в дни актерской молодости моего поколения фраза «Сегодня смотрит Юзовский», проникая за кулисы, становилась сигналом к посильной мобилизации талантливости в актерских душах, несмотря на то (а может быть, именно потому) что далеко не всегда написанное Юзовским звучало сладостно для актерского уха и глаза, увы, далеко не всегда… По этому поводу отсылаю желающих к тем, например, статьям книги, как «Поговорим о странностях любви» или «Утраченные иллюзии», — прочтите и убедитесь!

То, что я пишу о Юзовском, естественно, не рецензия на книгу. Этим делом, очевидно, займутся театроведы и квалифицированно выявят ее достоинства и недостатки. Мой отклик, отклик актера, имеет другую цель — обратить внимание на то, какое нужное для нас дело — талантливая литература о театре! Причем я включаю в это понятие не только пространные теоретические исследования в специальных толстых и тонких журналах, но и оперативный газетный отклик, каким, в частности, и является ряд статей Юзовского, опубликованных в сборнике. Признавая бесспорной ту формулу, что театр — активный помощник партии в деле коммунистического воспитания человека, необходимо признать бесспорным и то, что театр должно пропагандировать. И не только со сцены, но и силами печати тоже. Тут ее помощь неоценима. А между тем «зоны молчания» наших газет в области театра не перестают который уже год удивлять нас. Театральной прессы как постоянно

действующего фактора нет! Не первый раз приходится мне и устно, и в печати сетовать по этому поводу, вспоминая Москву 20-х и 30-х годов этого же века, когда почти все столичные газеты регулярно откликались на премьеры театров и пульс театральной жизни был слышен отчетливо. Вот и сборник «Зачем люди хотят в театр…» напоминает о том же самом. И так хочется, чтобы он оказался «возмутителем спокойствия»!

Ну а если, согласившись со мною в том, что театральная пресса действительно должна активизироваться, меня спросят, какой же все-таки эту прессу хотелось бы видеть, я отвечу, перефразируя уже цитированные мною слова, заключающие статью о «Тартюфе»: «Читайте Юзовского! Юзовского!»

Мы едем к Чаплину

Я много бывал в заграничных поездках, обычно как участник гастролей Театра имени Моссовета. В Лондон я ехал впервые как турист. И кроме того, волновала перспектива свидания с Чаплином. Свидание состоялось. И может быть, мы были одними из последних советских людей, видевших великого актера в жизни и в работе.

Готовилась к десятидневной поездке в Англию специализированная группа, организованная ВТО. Было нас человек тридцать или около того. День отлета пока уточнен не был, а мы тем временем проходили медосмотры, получали инструкции, собирались.

В те дни открываю я как-то «Советскую культуру» и вдруг натыкаюсь на заметку, сообщающую о том, что под Лондоном, на киностудии «Пайнвуд», Чарли Чаплин снимает фильм «Графиня из Гонконга» и что попасть к нему на съемки крайне трудно, так как он избегает встречаться с прессой и не дает интервью. И в этот момент меня осенила «гениальная» идея: я знал, что в нашу лондонскую группу входит мой друг, главный режиссер Театра сатиры В. Н. Плучек, знал, что он двоюродный брат знаменитого английского режиссера Питера Брука и поддерживает с ним теплые отношения, знал, наконец, об авторитете Брука в театральных кругах Англии. И я подумал, достаточно будет Плучеку по приезде в Лондон связаться с Бруком и попросить его устроить нам свидание с Чаплином, и дело будет сделано. С Плучеком я повидался в тот же день, моя идея показалась ему реальной, и все от него зависящее он обещал сделать. С тем мы и выехали в Лондон.

Я не знаю, как финансировалась наша поездка, но щедрым меценатством тут и не пахло. Второсортной была гостиница и мизерные суточные. Все равно было интересно. Нас поселили в очень «форсайтском» месте — на Байсуотер-роуд, в отеле, который назывался «Эмбасси-отэл». Приятно было то, что совсем рядом находилось наше посольство. Нас предупредили, что мы должны всегда иметь под рукой четыре монеты по одному пенсу для связи с посольством: случилось что — сейчас же звонок. Номера были парные. Меня поселили с художником Борисом Мессерером, мы были давно знакомы и обрадовались нашему временному сожительству, так как оба любим юмор.

Кормили сносно, не более того. Удобств в номере не было, но, пошарив по обоям, можно было обнаружить выдвижную раковину, помывшись над которой нужно было запихнуть ее

обратно в стену. Но бытовые вопросы нас мало занимали, так как в номере приходилось бывать очень мало. Когда оказываешься в знаменитых европейских столицах, начинаешь испытывать какой-то алчный зуд и некоторую суетливость: попасть бы туда, поспеть бы сюда, ведь надо все осмотреть! А что все — это, конечно, записано заранее, а у кого-то намечтано с детства. Я был в Париже в течение девяти дней весной, в мае 1965 года, а в Лондоне — тоже весной, в апреле 1966 года, в течение десяти дней; сроки похожие, но условия — совершенно разные. В Париж я приехал на гастроли с Театром имени Моссовета и был занят ежевечерне, а в Лондоне отдыхал, путешествовал. А насыщали нас впечатлениями довольно плотно, так что к концу нашего срока мы просто устали. Мы смотрели Вестминстерское аббатство, были в Парламенте, в соборе Святого Павла, осмотрели Тауэр, Галерею Тейта, Национальную галерею, Музей мадам Тюссо, Оксфорд, Кембридж, домик Шекспира, Стрэдфорд, и все это довольно бегло, так как наши лондонские хозяева выполняли намеченный ими график. Мы было взмолились и просили убавить количество объектов за счет более подробного ознакомления с каждым, но — увы! Губительная сила плана «во что бы то ни стало» оказалась действительной и при капитализме.

Естественно, что количество лондонских впечатлений значительно превысило парижские. Но и не только от того, что в Лондоне у меня было больше времени — британская верность традициям сообщала Лондону особое, чисто английское своеобразие. Сколько раз хотелось воскликнуть: «Боже! До чего это по-английски!» И уличная толпа, как и в Париже, достаточно многоликая, тем не менее свое английское выделяла достаточно ярко. Она пестрела образами, знакомыми по литературе. Так и хотелось сказать: «Ага, вот типичный Форсайт! А этот уже из Диккенса… А вот целой стайкой прошлись Стюарты — усы, бородки, кудри до плеч…»

Английский постулат «Мой дом — моя крепость» очень выражен в лондонских улицах. Жилые дома — нечто своеобразное: многие в викторианском стиле, часто трехэтажный дом украшен колоннами, и на белой колонне черной краской очень крупными цифрами написано: «89». Или другая цифра — номер моего дома. А иногда попадаются двухцветные дома: значит, живут две семьи. И дом от крыши до тротуара поделен краской пополам: половина дома, скажем, синяя, другая — желтая. И два подъезда, и два садика — садик два метра в длину и столько же в ширину, но — МОЙ САД! И что-то там зеленеет, а иногда даже розы.

В магазинах было все, но мы особенно не вникали в торговые дела, так как не было денег, хотя один раз я решил одеться во все английское, в уме разумеется, а для этого меня направили на Бонд-стрит. В витрине — чучело лошади и все для скачек: бриджи, галстуки, сорочки, ботинки, сапоги и даже сбруя. Но и не только для скачек — отрезы на все случаи жизни и все первый сорт. Так как в витрине на все указаны цены, я решил не заходить в магазин, где мог только оскандалиться, не имея возможности сказать: «Заверните». На улице я подсчитал, сколько мне нужно фунтов, чтобы одеться со вкусом. Эту запись я, к сожалению, потерял, но сразу понял, что одеваться в Лондоне мне не по карману, хотя очаровательный А. Н. Вертинский, с которым я познакомился в Москве, упорно совал мне адрес своего лондонского портного.

Меня удивила безлюдность Бонд-стрит. Мне объяснили: лондонцы живут по средствам, Бонд-стрит им не по карману — вот и не ходят.

Впечатлений хватало: смена дворцового караула, когда в глазах пестрело от красных мундиров, меховых шапок, всяческой сбруи, блеска шпор на высоких ботфортах и вынутых из ножен палашей, — сразу и не поймешь, в каком ты веке. Видели мы еще и юбилейный парад какого-то полка, когда под музыку и барабанный бой маршировала рота за ротой и рослый гвардеец вел за ошейник высокую худую рыжеватую собаку, которая была так стара или больна, что держалась, только прислонясь на ходу к ноге гвардейца. Нам объяснили, что это собака полка, которая по традиции должна идти в строю на таких парадах.

Из окна нашего автобуса, в день, когда лил проливной дождь, среди немногих прохожих мы увидели человека в черном пальто, котелке, с зонтом, упрятанным в красивый чехол. Джентльмен шагал не очень торопясь и не вынимал зонт из чехла??!! Оказывается, это высший шик идти вот так под дождем. А потом нам показали другого джентльмена, весьма элегантно одетого, тоже в черном пальто и котелке, и котелок был надвинут на нос! Оказывается, это традиция офицеров определенного гвардейского полка, которые по этой примете и в штатском узнают друг друга.

Кстати, насчет погоды. Нам, конечно, хотелось увидеть тот туманный Лондон, который мы знаем по литературе, но в первые дни нашего приезда, невзирая на апрель, было просто жарко. Синело небо, и в центре города, в Серпантайне, с визгом и шумом купались отнюдь не чопорные лондонцы. Потом мы получили и туман, и ливни, и почему-то запомнилось, как швейцар ночного клуба провожал клиента от подъезда до машины, держа в руках громадный парусиновый зонт с фирмой клуба.

Для осмотра лондонских исторических зданий необходим соответствующий фон. Я это понял, когда нас привезли осматривать Тауэр. Грозное место, одно из самых страшных в Лондоне, где рубили головы, заточали навечно, а в памяти моей слово «Тауэр» связано с улыбкой, так как сияло солнце, синело небо, зеленела трава и очень смешил караульный солдатик, шагавший вдоль здания. Он был в красном мундире, высокой меховой шапке, с винтовкой, все честь честью. Но он не просто шагал, а маршировал особенным шагом. Пройдя положенное расстояние, он делал замысловатый поворот, как заводная игрушка, и маршировал обратно. Веселил он не только меня, но и группу людей, собравшихся посмотреть на Тауэр.

Мне очень нравились лондонские старики — вахтеры, дежурные, сторожа: Многие из них носили бороды и были одеты в какие-то мундирные куртки с золотыми галунами, при орденах и медалях. Они вели себя очень торжественно и вместе с тем приветливо. Но из-за их парадного вида казалось, что это по крайней мере адмиралы в отставке. Один из таких «адмиралов» сопровождал приехавшего к нам в отель Питера Брука. Было забавно наблюдать, как подкатил длинный «роллс-ройс», как «адмирал», сидевший рядом с шофером, почтительно согнувшись, отворил дверцу и из машины выскочил Брук в черном мятом свитере и черных неглаженых брюках, устремился к Плучеку, сбив своим ритмом и видом «торжественность» момента.

А в Галерее Курто у меня был такой случай: я загляделся на какую-то из картин Боттичелли и вдруг обнаружил, что наша группа ушла вперед, оставив меня наедине с хранителем зала, и этот «адмирал» пристально глядел на меня, подзывая к себе согнутым указательным пальцем. Первая мысль: вот оно! Я что-то нарушил! И в карман — найдутся ли у меня спасительные пенсы для звонка в советское посольство. Пенсов нет, чувствую, что вид у меня растерянный, но «адмирал» указательным пальцем неумолимо подзывает и подзывает. Делаю несколько шагов, и вдруг «адмирал» расцветает улыбкой и, тыча пальцем в картину, висящую у него за спиной, изрекает «сикс» (шесть), он показывает мне боттичеллиевскую Святую Триниту с шестью пальцами на ногах! Милый старик! Он делится со мной одним из сокровищ своего зала, у меня гора с плеч, я восторженно повторяю «сикс», «адмирал» еще раз тоном выше — «сикс», я уже кричу «я, я, сикс»! При чем тут «я», «я», когда надо «йес». Благодарно пожимаю ему руку, и мы расстаемся довольные друг другом.

По-моему, на третий день нашего пребывания в Лондоне состоялось открытие Парламента и звучала тронная речь королевы Елизаветы Второй. Эту церемонию мы смотрели по

телевидению в своей гостинице. Особого впечатления это не произвело, запомнилось почему-то, как фельдмаршал Монтгомери, сухощавый мужчина небольших размеров, согласно церемонии шествуя в свите королевы, тащил огромный средневековый меч. Но зато на следующий день нам показывали Парламент; мы очутились на том месте, которое вчера разглядывали по телику.

Еще не были унесены телевизионные камеры и все, что полагается для съемок, порядок только налаживался, и трон королевы выглядел как-то бесприютно. Я решил его занять. В общей суматохе никто меня не сгонял, и я минут пять сидел на троне английских королей. При желании можно было бы установить, что за последние годы трон хранил отпечатки двух человеческих тел: королевы Елизаветы Второй и моего. Почему-то не было видно знаменитого мешка с шерстью. Мне сказали, что теперь этой шерстью набит крытый красным ситцем диван, стоящий перед нами. Затем был осмотр палаты общин.

Это ничем не примечательное помещение человек на четыреста, без всякой роскоши, заполненное рядами кресел, расставленных амфитеатром. В центре было пространство, где стояло кресло спикера и длинный стол, заваленный документами. Две двери, расположенные по левую и правую руку спикера, выходили в просторное, скупо обставленное фойе, на них — таблички: «Зал «да» и «Зал «нет». Заинтересованные, мы попросили объяснений. Оказывается, при голосовании те, кто «за», выходят в «Зал «да», и там их подсчитывают; те же, кто «против», выходят в «Зал «нет». Таким образом, особо надменные джентльмены, считавшие ниже своего достоинства реагировать словами или жестом, были от этого избавлены. Ну а выйти в фойе, чтобы размяться в перерыве заседания, только приятно. Грандиозно! По-моему, ни одна страна не додумалась до такого соблюдения парламентского престижа. И еще — нас заинтересовала цветная полоска на паркете, которая тянулась вдоль всего первого ряда кресел на расстоянии примерно полуметра от них. Оказывается, она играла роль ограничителя — оратор, в пылу полемики переступивший ее, автоматически лишался слова.

Между тем время шло, а о нашей поездке к Чаплину ни от кого ни звука. И вот дня за три до отъезда на каком-то рауте в нашем посольстве Плучек зашептал мне в ухо: «Звонил Питер, завтра нас принимает Чаплин». Шептал он потому, что в нашей группе было около тридцати человек, а ехать к Чаплину должны были только четверо: Плучек с женой, Маша Миронова и я. И еще трое «лондонцев»: наш культ-атташе В. Н. Софийский и от

экспортфильма Виталий Яковлев с женой Наташей, идеальной переводчицей.

Поутру на двух машинах наша семерка двинулась в путь на киностудию «Пайнвуд», расположенную в тихом пригороде Лондона Айвор. В вестибюле киностудии нас встретила элегантная леди, назвавшаяся секретарем Чаплина, и сообщила, что идет репетиция, которую мы можем посмотреть издали, не отвлекая Чаплина, а потом он познакомится с нами. И вот мы на пороге огромного павильона. Сразу повеяло чем-то родным — знакомое по «Мосфильму» вавилонское столпотворение — кажется, что делом тут занимаются всего лишь человек пятнадцать, ну двадцать, а остальные — просто любопытствующие. Правда, снималась довольно большая массовка; она уже резко отличалась от московской обилием негров и полуголых девиц. Декорация изображала палубу огромного лайнера, уставленную шезлонгами, в которых загорали пассажиры, так что девицы были тут «по делу». Около одного из незанятых шезлонгов стоял Чаплин в длинном рыжем пальто и серой тирольской шляпе и что-то говорил молодой актрисе.

Вскоре нам разрешили приблизиться. Мы стали знакомиться. Вряд ли Чаплин мог знать хоть что-нибудь о ком-нибудь из нас, но ему сказали «актеры из Москвы», и он очень тепло и дружески пожал руку каждому из нас — ну как же, актеры — люди из его цеха. Помню свое первое впечатление от него: «Боже, как он стар!» Совершенно белые волосы, кожа на руках и лице в пятнах пигментации, какие-то выцветшие голубые глаза, всегда казавшиеся мне темными с экрана… Одет он был плохо, то есть именно так, как обычно одеваются кинорежиссеры на съемку (кроме, пожалуй, Ю. Я. Райзмана, по-моему, элегантного круглосуточно), и это тоже старило его, создавая впечатление, что человеку уже все равно, как он выглядит. На нем был старый двубортный темно-зеленый в белую полоску костюм, черная рубашка и сильно заношенные замшевые туфли. Тирольскую шляпу за те три часа, что мы его видели, Чаплин ни разу не снял с головы, кроме того момента, когда он с нами здоровался, но терзал ее страшно: то чесал ею голову, то вытирал пот, то сдвигал на затылок, то на брови, то на левое ухо, то на правое. Он сообщил нам, что сегодня будет сниматься молодая актриса Анджела Скоулер и сейчас еще немного он с ней порепетирует. Затем будут ставить свет, и он вернется к нам. Мы были огорчены тем, что, зная о нашем приезде, не назначили какой-нибудь экстрадень с участием С. Лорен и М. Брандо, тем более что они находились сейчас на студии. Но потом мы поняли, что они «показухой» не занимаются, работают строго по плану: хотите

смотреть съемку — смотрите.

Чем же занимался Чаплин с юной актрисой? Он всего-навсего учил ее маленьким правдам, примерно в пределах первого курса нашего театрального института. Он придумал для нее простенький этюд и следил за тем, чтобы она была в нем правдива. В толпе на палубе лайнера она должна была отыскать Сиднея Чаплина, бывшего ее партнером в этой сцене. Она двигалась с транзистором, висевшим у нее на шее, и искала его взглядом. Затем, услышав, что транзистор вдруг замолк, пыталась на ходу его починить. И, увидев наконец Сиднея в одном из шезлонгов, подсаживалась к нему и начинала разговор. Думаю, что это заняло несколько секунд экранного времени. Чаплин же работал над этой сценой около двух часов. «Ну куда ты смотришь? Ты делаешь вид, что смотришь, опусти голову. Вот так, чувствуешь разницу? А кто так чинит транзистор? Ты не показывай мне, будто ты его чинишь, а пытайся починить на самом деле: потряси его, приложи к уху… и вдруг увидела Сиднея, и сразу сделай стойку, знаешь, собака на охоте? Нет, нет, без стойки не выйдет! Так! Лучше!»

Сам он был в это время очарователен. Показывая ей, он невольно приобретал девичьи черты. Какая там старость! Он порхал, как ветерок, правдивый в каждом сантиметре, обаятельный, озорной, легкий… Иногда к нему подходил человек с фужером, кидал туда две таблетки, получалась шипучка, и Чаплин, на ходу запрокинув голову, это выпивал. «Эликсир жизни», — подумалось мне. Минимум раз тридцать повторял он с ней этот этюд, каждый раз добавляя что-нибудь новое, не настаивая на его точном повторении. Он пытался разбудить в ней импровизационное самочувствие.

Мне казалось, что ему, гению эксцентрики, должно быть скучно в той сфере строгой педагогики, какую он избрал для занятий с молодой актрисой, но поражал тот азарт, энтузиазм, одержимость, если хотите, с какой Чаплин добывал крупицы правды из молодой актрисы. Мы поделились с ним своими впечатлениями об этом. «Без энтузиазма у меня нет ни ума, ни таланта, ни подлинных чувств, без них я не могу ни играть, ни ставить. В комедии, как нигде, нужна правдивость от сюжета до самых мелких штрихов. Что касается эксцентрики, то для меня это уже пройденный этап. Сегодня я весь в реализме. Самые лучшие ленты создаются из кусков жизни».

Но вот к нам вышла С. Лорен. Я уже в Москве на фестивале видел ее не на экране, а в жизни, и надо сказать, впечатляет! Она — личность. И дело не в сексе — сильном ее качестве, а во всем, из чего составляется женщина: как смотрит, как движется, как

причесана, в тембре голоса, наконец, какие у нее глаза… Я так и не понял, какие у нее глаза, показалось, «пумьи» — хищные, желтые, как у пумы. Нас умилило, что она была в тапочках, по-домашнему, видимо, устала существовать на котурнах! И одета была во что-то явно утреннее, столь изящно декольтированное, что было не ясно, пользуется ли она еще какими-либо частями дамского туалета. Я сказал ей, как наши зрители ценят то, что она не боится появляться на экране некрасивой. Она быстро ответила, что хорошатся на экране только «звезды», а она актриса.

Плучек шепнул мне: «Посмотри на Чаплина». Старик, быстро перебирая ножками и сложив руки, словно для прыжка в воду, устремился вниз, как бы желая сокрушить паркет, и вдруг взвился кверху, разняв пальцы где-то под люстрой — это он показывал размах темперамента Лорен и рассказывал, какое счастье работать с актрисой, которая может все. Невольно подкупила такая увлеченность режиссера актрисой, но было ли это увлечение целиком платоническим, я не поручусь; может быть, что-то мужское и присутствовало. Кто знает? Да и кто бросит в него камень?

Ну, с Лорен все было ясно, но когда нам предъявили Марлона Брандо, я никак не мог понять, в чем его «первость». Ведь он тогда считался актером номер один. На вид — ординарный молодой человек с приятным лицом, прочно скроенный. Но когда В. Яковлев любезно прислал мне фото наших встреч, я обнаружил на лице Марлона Брандо какие-то орлиные глаза, излучавшие мощь, — вот она киногеничность!

Тем временем свет поставили, Чаплина позвали на съемочную площадку. Завязавшийся у нас творческий разговор был Чаплину явно интересен, он то и дело «запархивал» к нам, чтобы что-то дослушать или досказать, а потом «упархивал». обратно на площадку. Когда же он слишком «забалтывался» у нас, кто-то из осветителей трогал его за рукав, говоря: «Чарли, Чарли!» (Дескать, работать надо.) Почему-то к нам ни разу не вышла Уна, хотя где-то вдали виднелись ее ноги, она сидя что-то читала. Тем более странно, так как мы пробыли у Чаплина не менее трех часов — два часа он возился с молодой актрисой, в остальное время мы общались.

Пришла пора прощаться. И тут Маша Миронова попросила Наташу спросить Чаплина, не может ли он взять ее — Миронову — в жены? Чаплин заулыбался и сказал, что, увы, он слишком часто этим занимался, и потрепал Марию Владимировну по щечке правой рукой. Я тут же прошептал ей, что теперь мы с Плучеком для нее необходимые люди, потому что, когда в Москве

она будет показывать всем обласканную Чаплином щечку, а кто-то, естественно, не будет верить, она может ссылаться на нас как на свидетелей.

Думаю о Чаплине. Какая же все-таки грандиозная биография! Какая жизнь! Мировая слава пришла к нему еще молодому и не оставляла до конца его долгой жизни. Его трогательный персонаж в котелке, с тросточкой, черными усиками и утиной походкой стал любимцем всех континентов. Актер, режиссер, сценарист, композитор, активный антифашист, неистовый любовник, многодетный отец и глава семьи — он взял от жизни все, что она могла ему дать. Но вот ведь что любопытно: в разговоре с нами он объявил себя поборником реализма и правды, сказав, что эксцентрика — его прошлое. Я спорить не стал с ним, но тогда же подумал: «Врет или страшно ошибается. Эксцентрика — это его ВСЕ! В сущности, ею он и рожден. ОН — гениальный эксцентрический актер, когда глядишь на него и не понимаешь, как он это делает?! Когда же он заиграл роли вне своей маски, к примеру «Огни рампы», он встал в ряд с крупнейшими мастерами мирового экрана, а был — из ряда вон!»

С грустью думаешь о том, что вот и он ушел. И отдадим поклон памяти великого артиста.

Как актер, тесно связанный с темой «Шоу», я очень хотел успеть посмотреть его загородное жилище Эйот-Сент-Лоренс — деревня в графстве Хартфордшир. Грустное это было зрелище. Запущенный домик, за которым следит пожилая леди, одна из поклонниц Шоу… «Я умру, и все кончится, — жаловалась она. — Правительство не интересуется этим. Какие-то необходимые деньги выделяет местный союз пожарников — все».

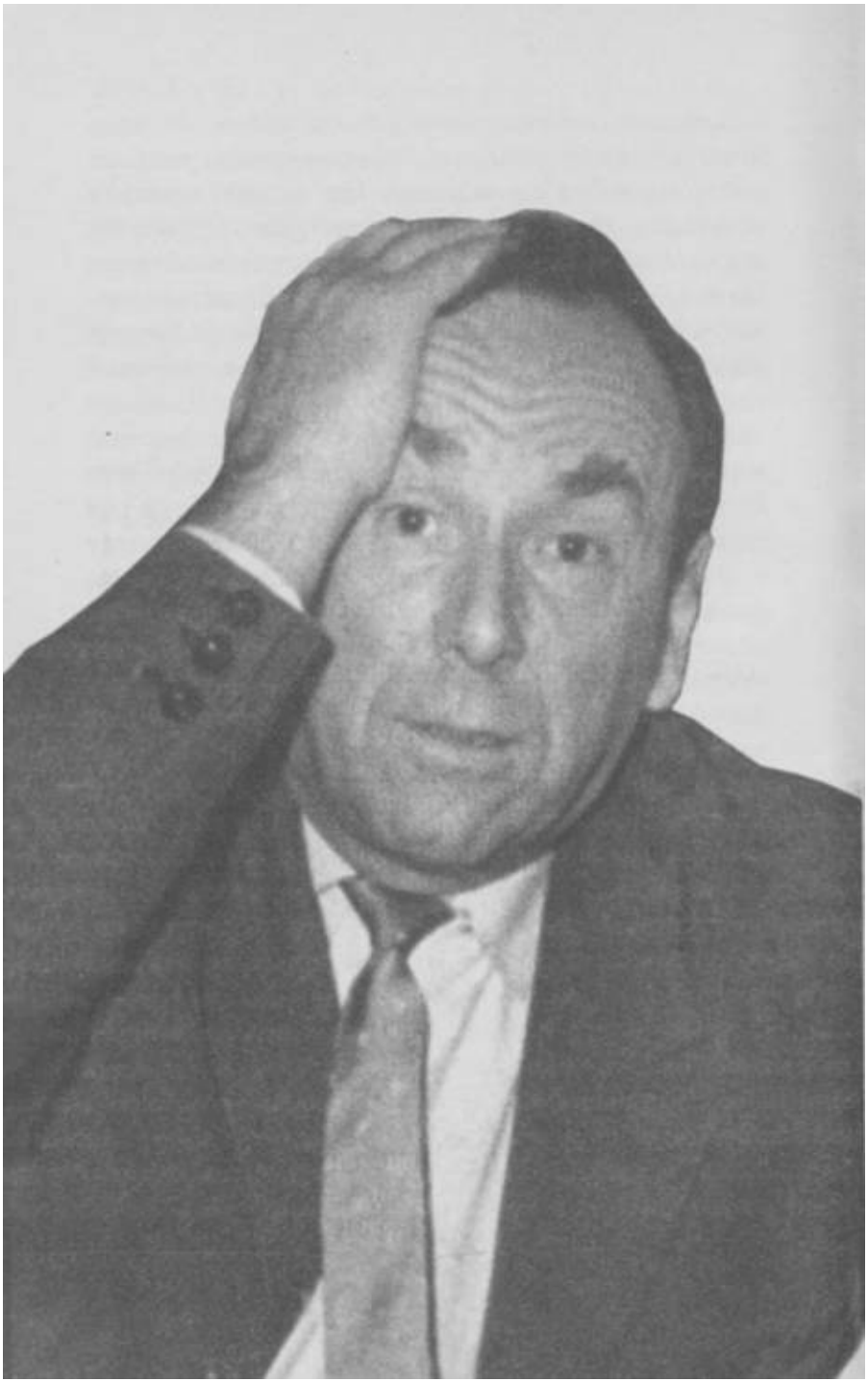
Ей объяснили мой интерес, и она сказала: «Как приятно, что мистер Шоу вернулся в свой дом». А когда я подошел к конторке, стоя у которой Шоу писал, она пришла в восторг от совпадения всех размеров. «Да, да, мистер Шоу располагал руки именно так, а его колено приходилось сюда, вот, вот». Затем с ее позволения я надел пальто и шляпу Шоу и так сфотографировался. И шляпа и пальто были старые, в пятнах, и она поспешила сказать: «Да, да, эти пятна были и при нем, он был к этому равнодушен. И даже во фраке белый галстук часто торчал у него сбоку, у уха, а не там, где положено». В одной из комнат было множество фотографий, иные просто прикреплены кнопкой. Мне хотелось найти фото его матери, о которой я говорил со сцены десятиминутный монолог, но не мог найти. Себя старик обожал, он был представлен на фото во всех видах и размерах — и во фраке, и в ванной, полуголый, и в купальном костюме, и за работой, и на прогулках, и на трибуне, но где же мать? Наконец нашел в ящике стола, в

довольно мятом виде, так что разглядеть ее было почти невозможно. Книг было много, но привлекала внимание этажерка, на которой в тесном соседстве стояли сочинения Ленина, том Сталина, два тома Черчилля и «Майн кампф» Гитлера — озорной старик следил за тем, чтобы их не разъединяли. Потом мы прошли в садик. Я потолкал плечом крутящуюся беседку, сконструированную Шоу, и мы уехали.

В заключение — штришок, который можно назвать «наши за границей». Как я уже говорил, суточные у нас были ерундовые, обмен денег нам не разрешили и поэтому, когда мы собрались для посадки в самолет, чтобы лететь домой, естественно было ожидать, что ручная кладь будет у каждого примерно та же, с какой он прилетел из Москвы. И вдруг я увидел буквально искаженные злобой глаза одного из моих коллег, обращенные на нашу актрису, увешанную пакетами. «Откуда! На какие шиши?» А бежать доносить уже поздно, да и кому доносить?! А тут еще влез в самолет Вольдемар Пансо, тоже весь в пакетах. Ну, с Пансо понятно — он вообще жил в постпредстве на других харчах. Я посмеивался, ожидая удара, который нанесу сам. Дело в том, что накануне В. Яковлев, зная, что я живу в одном дворе с тогдашним генеральным директором «Мосфильма» Суриным, просил отвезти ему заказанную им шубу. Я, конечно, согласился, а обозленному чужими пакетами туристу подыграл, сказав, что разделяю его возмущение и что в Москве придется разобраться. Тем временем дюжие парни внесли в самолет трехметровый сверток и стали устраивать его на верхних полках. Обозленного товарища я больше не видел, не исключено, что при виде моего свертка он лишился речи.

Хобби — театр

Для меня театр был всем, что, впрочем, не мешало мне отвлекаться на съемки в кино и на телевидении, записи на радио, выступления на эстраде…



Я не раз удивлял журналистов, отвечая на вопрос о моем «хобби» односложно: театр. И это не ради «красного словца» — театр действительно съедал все мое свободное время, остававшееся после бытовых хлопот, чтения и прямых

обязанностей актера театра.

Я люблю свою профессию. Иногда, правда, горевал, что не занимаюсь ни режиссурой, ни педагогикой. Но актерское дело насыщало меня целиком.

Я прожил счастливую жизнь: никогда не знал простоев, играл что хотел и почти всю свою творческую жизнь «провел» под крылом у Завадского. Мне можно только позавидовать.

Но с юных лет я был беспокойным молодым человеком и с азартом ввязывался в любые «драки», дискуссии и обсуждения, совершавшиеся на театральном фронте. И не только по моему театру — меня интересовало все!

Театральная пресса или, точнее, отсутствие ее, творческие дела других театров, все виды мемуаристики по театру, методы разных театральных школ, все виды литературы о театре, проблемы, связанные со зрителем, чтение на радио — словом, все.

С годами мой азарт не затухал, вылился в ряд статей, появившихся в разное время в периодической печати. Некоторые из них, кажущиеся мне актуальными и сегодня, я отобрал для книги. Так вот и составился этот раздел.

Путь к образу

Этой статьей я мысленно обращаюсь к сегодняшней театральной молодежи с целью пробудить в ней аппетит к образному поиску, гриму, костюму и прочим атрибутам театра, потерявшим свою цену и малоуважаемым в эстетике современного театра, что, на мой взгляд, очень обедняет систему воспитания актера.

Однажды я ожидал Гиацинтову у служебного входа МХАТа 2-го — мне было поручено уточнить с ней число и час выступления на концерте у нас, в Студии Завадского. Входная дверь все время хлопала, впуская и выпуская кого-то, и вдруг как-то особенно широко распахнулась от сильного удара по ней с улицы. И вошел человек в расстегнутых ботиках, он, очевидно, и саданул по двери. В кармане его куртки виднелась шапка. Был он невысок и худощав, а бездонные, как мне показалось, глаза его глядели куда-то вдаль. Он спросил у дежурного сипловатым голосом: «Писем нет?» — и, получив отрицательный ответ, не раздеваясь, стал подниматься по лестнице, ведущей за кулисы. Это был Михаил Чехов — кумир театральной Москвы тех лет. Кстати сказать, мне довелось за мою долгую жизнь слышать всякие оценки актеров, иногда совсем неожиданные. Я знаю, например, человека, который начисто не принимал Качалова. Я знавал ниспровергателей Станиславского. И только два актерских имени не подлежали критике и вызывали всеобщее восхищение — Шаляпин и Михаил Чехов. Думаю, что это справедливо. Ту меру свободы и органики, какой владел Чехов, существуя в самых сложных своих перевоплощениях, смело можно назвать гениальной. И он же, без всякого грима, даже не попудрившись, выбегал на сцену играть с Гиацинтовой загулявшего студентика в чеховском рассказе «Свидание хотя и состоялось, но…».

До сих пор живет в моей памяти его сенатор Аблеухов из «Петербурга» Андрея Белого, увиденный мною в 1925 году! Но живет за счет того, что Чехов придумал для этой роли. Голый череп яйцеобразной формы, в котором отражались огни люстр, окаймленный остатками седых волос, переходящих в баки, оттопыренные уши, бледно-желтый цвет лица, безбровые, кажущиеся белыми глаза… И сановная привычка «тыкать», несколько трансформированная, так как он старался ее смягчить, говоря вместо «видишь ли» «видите ли». А его невнятные жесты и плохо координированная походка! А то, как на балу он «устанавливал» себя в «государственную» позу, хочется вспоминать и вспоминать.

Его Муромский в «Деле» Сухово-Кобылина — трагическая роль, кончающаяся смертью старика, заклеванного начальством. Известно, как должен выглядеть Муромский — почтенный старик, благородный отец в черном сюртуке… У Чехова было иначе. Когда, созерцая его вид, я отсмеялся, то подумал: «Ведь ему же умирать на сцене, возьмет ли он зал?» Взял. И еще слезы у зрителей вызвал. Имея в виду, что некогда Муромский был военный, он решил явиться к начальству в полном параде. На его хрупком теле болтался выцветший мундир, увешанный какими-то допотопными орденами. Его худенькие ножки в белых лосинах тонули в высоких ботфортах, к каблукам которых были привинчены шпоры. Но шпоры рыцарские, длинные, со звездами на концах (для того чтоб он мог спотыкаться, цепляясь при ходьбе шпорой за шпору)… И при всем этом абсолютно штатское лицо: трогательный пушистый белый паричок, огромной длины бакенбарды, большой висячий нос, истыканный, очевидно, верхней частью кисти и от этого весь в рытвинах, и добренькие-добренькие глазки, наивные и слегка испуганные.

Мои оппоненты скажут: «Ну и к чему все это? Что же, по-вашему, Чехов не мог бы потрясать без такой сложной костюмировки и такого подробного грима?!» Конечно, мог бы, но было бы менее интересно. Подробнейший образ возникал в его грандиозной фантазии, и, реализуя его, он стремился к максимальной схожести с «увиденным».

Я не был знаком с Чеховым, не знал его в быту, но жадно слушал рассказы о нем. А когда я узнал, что Чехов к тому же и озорник, обожающий розыгрыши, он стал для меня еще интереснее. Он был первым театральным потрясением, надолго определившим мои симпатии и вкусы.

Как я уже говорил, я не занимаюсь ни режиссурой, ни педагогикой — так уж сложилась моя жизнь. Общение с театральной молодежью для меня исчерпывается случайными разговорами, ответами молодых на задаваемые мною вопросы и моими ответами на их вопросы, что бывает достаточно часто. Кроме того, я накапливаю впечатления о молодых, когда мы просматриваем выпускников театральных вузов, желающих поступить в наш театр. И от раза к разу у меня крепнет ощущение, что у нынешних молодых актеров и актрис почти полностью отсутствует интерес к тому, что для моего поколения было предметом постоянных забот и волнений, — интерес к образному постижению роли, образному мышлению.

Не случайно, очевидно, во всех отрывках, какие мне довелось видеть на этих просмотрах, возраст персонажей соответствовал возрасту самих исполнителей — попыток к перевоплощению не

было, поисков характерности я не помню. Следует предположить, что наставники молодых актеров и не стремились раскрыть своих учеников в этом плане. А между тем вот список достижений молодого Хмелева: Силан в «Горячем сердце» (1926 г.), Алексей Турбин в «Днях Турбиных» (1926 г.), Пеклеванов в «Бронепоезде 14–69» (1927 г.). Это все сыграно в возрасте от 24 до 26 лет. Я взял на выбор только три роли, после которых Хмелев стал вровень со знаменитыми артистами МХАТа. А еще в школе МХАТа он показал Станиславскому и Немировичу-Данченко всех своих «стариков» в приготовленных им отрывках: Карпа в «Лесе», Фирса в «Вишневом саде» и Снегирева в «Братьях Карамазовых», и оба отозвались о работе Хмелева с большой похвалой.

Современный молодой актер чаще всего слышит иронические разговоры о характерности в роли, о гриме и прочих средствах выразительности, которые теперь считаются атрибутами театра прошлого. А я бы посоветовал ему вглядеться в фотографии Хмелева в названных мною трех ролях. Может быть, что-нибудь дрогнуло бы в его театральной душе при взгляде на это преображение, причем совершенно разное в каждом из трех случаев!

Мне довелось часто видеть Хмелева за кулисами МХАТа. Довольно высокий, сутуловатый, лохматый, в толстовке, носик невзрачный — лепешечкой, вид озабоченный — куда-то все время торопится. Вот такое складывалось впечатление от будущего худрука МХАТа. Таким я видел его буквально за день до премьеры «Дней Турбиных», осенью 1926 года. А на премьере он меня сразил: на сцене стоял совершенно другой человек. Хмелев выстроил себя именно для этой роли, роли Алексея Турбина. Породистая голова, гладко зачесанные назад, начинающие седеть волосы, четкие темные брови, красивые пронзительные глаза (сразу захотелось сказать «командирские»), прямой точеный нос, на верхней губе щеточка аккуратно подстриженных усов, голос жесткий и хрипловатый, манера говорить отрывистая, иногда скандирующая слова. Военная форма сидит как влитая, ни одного лишнего жеста… Как видите, все слеплено из собственного материала и с каким пониманием того, что можно выжать из своих данных и что пригодится для роли!

Удивительно хорошо играла молодая смена МХАТа. Живительно по силе правды, по атмосфере, какую удалось им создать за «кремовыми шторами» турбинского дома. А Хмелев притягивал к себе просто магически. Спектакль шел долго, появилась потребность в дублерах, которых вводили бережно и осторожно, и все-таки спектакль звучал в полную силу, когда собирался первый состав: Соколова, Прудкин, Яншин,

Добронравов, Кудрявцев. Каждый из них обладал тем актерским обаянием, которое скопировать нельзя. А дублеры были первоклассные. Вместо Прудкина — Кторов! Вместо Добронравова — Топорков! И т. д. Но первый состав есть первый состав, и сыгранности молодых можно было только завидовать. Я забыл сказать о работе В. Я. Станицына, который из эпизодической роли генерала фон Шратта сделал шедевр. А разница в составах мне была особенно ясно видна вот почему: уезжая на гастроли в Ленинград, МХАТ обычно оставлял часть спектаклей в Москве. И вот к Завадскому явился заведующий труппой МХАТа, Е. В. Калужский, с просьбой выделить ему десять рослых студийцев для исполнения ролей юнкеров в сцене «гимназия». «Турбины» оставались в Москве и должны были играться десять раз подряд; Согласие, конечно, было дано, и я (о счастье!) был включен в эту группу. О, как нас вводили! Нас собрали в фойе МХАТа, где мы прослушали лекцию о белом движении и корниловском походе. Затем началась подробнейшая подгонка костюмов — шинель до пят, фуражка и оружие. Как сейчас помню, мне досталась шинель Страута, одного из молодых актеров МХАТа. Но, и это самое главное, я играл в ботфортах Василия Ивановича Качалова, представляете?! Это были лакированные ботфорты, в которых Василий Иванович играл Николая I в спектакле «Николай I и декабристы». Сапоги уже сносились, но из-под длинной шинели мелькало нечто лакированное — этого было достаточно. Нам положили по три рубля за спектакль, в 27-м году это была уже некая сумма, и каждому показали его место для грима, с индивидуальной тряпочкой. До сих пор не могу забыть, каким радостным был момент, когда группа юнкеров, заранее выстроенная на сцене, начинала свой марш по лестнице под крики «Юнкера, веселее!», распевая во все горло в маршевом ритме знаменитый романс:

Дышала ночь восторгом сладострастья,
Неясных дум и трепета полна,
Я вас ждала с безумной жаждой счастья,
Я вас ждала и млела у окна…

Хмелев сыграл семь спектаклей (три играл И. Я. Судаков), и на каждом спектакле я не переставал радостно удивляться его свершениям. Он был как-то по-особенному красив — в офицерской щегольской фуражке, в черном коротком полушубке, отороченном серым каракулем. И когда он, смертельно раненный, катился вниз по лестнице, я еле сдерживал слезы.

Пути к правде роли многообразны, и у каждого — свои: кто-

то предпочитает идти к ней от внешнего рисунка, кто-то — от внутреннего ощущения, но ошибочно противопоставлять одно другому. Ведь внешнее, если оно верно взято, неизбежно вызовет к жизни и внутреннее.

…Был любопытный случай в моей «гримной» жизни. В 1962 году Ю. А. Завадский начал репетировать пьесу «Бунт женщин» на сюжет аристофановской «Лисистраты», где я должен был играть Президента некоего (скорее всего, латиноамериканского) государства. Спектакль намечался многоплановый, где Юрий Александрович искусно сочетал патетику, народный юмор, лирику и элементы политического памфлета с гротесковыми и фарсовыми кусками. Я должен был стать ведущей фигурой памфлетной части спектакля. По тексту, предложенному авторами пьесы, Назымом Хикметом и В. Комиссаржевским, Президент был ясен: знакомая, примелькавшаяся в газетах фигура главы марионеточного правительства. Завадский предложил мне искать острую, гротесковую манеру игры. Но хотелось избежать плакатности и найти какой-то характер. И вот уже в начальном периоде репетиций я сговорился с нашими художником-гримером А. В. Яковлевым, замечательным мастером. Мы засели у меня в гримерной и начали искать «лицо» моего Президента.

Уже слышу ехидные реплики оппонентов — противников грима: «А со своим лицом вы не смогли бы сыграть Президента?!» Мог бы. Но хуже. Мне это было неинтересно, мне уже мерещился некий стареющий фат с ослепительно черными набриолиненными волосами, уложенными по последней моде, сверкающей белизной вставных зубов, с чувственными подкрашенными губами и стрелкой усов над ними, с тупым взглядом самовлюбленных глаз, в которых доминируют два выражения: сластолюбивое (в адрес жизни) и свирепое (в адрес политических врагов)… Словом, парадный фасад, а за ним — пустота, пшик…

И мы нашли такое лицо, и показали режиссеру, и получили «добро», и я начал репетировать… под найденный грим. Случай вряд ли полезный в атмосфере поисков тонкого, психологического — чеховского, скажем — спектакля, но в данном конкретном случае, в специфике данного спектакля допустимый. Я репетировал, воображая себя с тем «лицом», и скоро нашлись и речевая манера, и жест, и походка, и смокинг, усеянный микроорденами, и прочие детали костюма.

Я уже рассказывал о том огромном впечатлении, какое произвел на меня Станиславский своим внутренним ходом к роли Астрова. И вместе с тем очевидцы вспоминали, что в лучшей своей роли, по мнению многих доктора Штокмана, он поражал

внешним перевоплощением. А когда я сам увидел, что он сделал с ролью Крутицкого в «Мудреце», став путем внешнего перевоплощения абсолютно другим человеком, я лишний раз убедился, что внутреннее и внешнее перевоплощение идут в творчестве параллельно, соединяясь в конце пути в искомое. Станиславский в Крутицком играл дремучего идиота, и рассказывали, что в вечер «Мудреца» к нему нельзя было обращаться с серьезными вопросами, в ответ он нес какую-то ерунду — вот ярчайший пример соединения внешнего и внутреннего перевоплощения.

Смысл этих моих заметок я вижу вот в чем. Мне хотелось увлечь молодого актера на путь образных поисков, разбудить его фантазию, убедить в том, что, занимаясь лишь «самовыражением», он обкрадывает самого себя. Что при встрече с образом, который не может быть выполнен только его данными, он либо подомнет роль под себя, либо его встреча с образом так и не состоится.

Встречи с Шоу

Когда по капризу Завадского я впервые появился в образе Шоу на сцене нашего театра, я и не подозревал, что образ великого комедиографа пройдет через всю мою творческую жизнь. А началось все так. В 1933 году Юрий Александрович ставил на нашей сцене в Головином переулке «Ученика дьявола». Поначалу я в спектакле занят не был, иногда заглядывал в репетиционный зал, наблюдая, как мужает в заглавной роли Мордвинов и с филигранным юмором ищет генерала Бэргойна Абдулов.

И вот как-то, когда репетиция уже заканчивалась, меня вызвал Завадский и сказал: «Знаешь, я решил, что в конце спектакля появится Шоу, — это будешь ты. Мне видится так — за несколько фраз до финала потухнет свет, что-то загрохочет, и в клубах дыма, как deus ex machina — бог из машины, — являешься ты, приветствуешь участников и обращаешься к зрителям с небольшим монологом, который мы сочиним из различных высказываний Шоу!»

Словом, замышлялось театральное озорство. Я с восторгом взялся за это дело. Фигурой я был похож на Шоу, а грим решил сделать легкий, плакатный: седой парик, косматые брови, усы и борода. Премьера прошла с большим успехом, аплодировали отдельно и мне, как я понимал, за эффектность появления. Спектакль имел резонанс, и руководство боялось только одного: как бы Шоу не рассердился за такую переделку. Заботы об этом взял на себя Луначарский: при его содействии Шоу отправили описание спектакля и фотографии из него, а Шоу откликнулся приветливым письмом, в котором, между прочим, писал, что Шоу в исполнении Плятта ему несомненно нравится гораздо больше, чем оригинал, хотя бы потому, что он явно моложе и здоровее.

Годы шли. Я играл много, много концертировал, работал на радио и на дубляже и не сберег голос, стал хрипеть. Прошло тридцать лет. Приехала из Парижа Марецкая и привезла пьесу Джерома Килти «Милый лжец» в переводе Эльзы Триоле. В этой пьесе две роли — Бернарда Шоу и английской актрисы Патрик Кэмпбелл. Эту роль она хотела сыграть, предлагая роль Шоу мне. Я прочитал пьесу, решил, что ее никто понимать не будет, ужаснулся количеству текста (с моим-то тогда больным горлом!) и отказался. Завадский почему-то тоже не увлекся пьесой, и эта идея умерла.

Тем временем МХАТ выпустил замечательный спектакль «Милый лжец», где блистали Степанова и Кторов, и все мои

друзья обрушили на меня град насмешек: как я мог пропустить такую роль?! Затем пьеса пошла по стране, появилась пресса, и я понял, как я промахнулся. Некоторым утешением для меня явилось то, что театр решил поставить пьесу Шоу «Цезарь и Клеопатра» со мной в главной роли. Ставил спектакль Евгений Завадский, который сообщил мне, что у отца есть идея, чтобы я в гриме Шоу открывал и закрывал спектакль. «Неймется Юрию Александровичу снова увидеть меня в роли Шоу», — подумал я, хотя тут уже речь шла о художественно сделанном гриме. Но возникло техническое неудобство: открывая спектакль, я беседовал со зрителями, попивал чаек в образе Шоу, затем спускался под сцену, и в моем распоряжении был минимум времени, чтобы появиться в образе Цезаря. Поэтому, гримируя меня под Шоу в начале спектакля, наш гример сперва вклеивал мне небольшой парик, в котором я играл Цезаря, и потом накладывал на него парик Шоу. Под сценой меня рвали на части гримеры и костюмеры — кто-то стаскивал брюки, кто-то сдирал с лица нос Шоу. Наконец, накинув тогу, я медленно поднимался по лестнице к рампе, и начиналась роль Цезаря. А для финала меня сняли в подробном гриме Шоу на пленку, записали необходимый текст. Тут уж никакой чехарды не было, я спокойно возникал на экране в образе Шоу, а на сцене в это же время стоял в роли Цезаря.

Когда еще шли репетиции «Цезаря», ко мне позвонила Любовь Петровна Орлова и сказала, что она очень заинтересована пьесой Килти, ставить будет Григорий Васильевич Александров, и они рассчитывают на меня в роли Шоу. Надо ли говорить, как мне хотелось согласиться, тем более что голос уже давно был в порядке, но этические соображения (ведь я отказался играть с Марецкой) не дали мне этого сделать, не говоря уже о том, что я был весь в репетициях Цезаря. Так опять «Милый лжец» прошел мимо меня. Любовь Петровна поняла ситуацию и решила пригласить на роль Шоу Андрея Попова, с тем чтобы он играл этот спектакль в нашем театре. У них дело почему-то не заладилось, и тут появилась новая кандидатура — в наш театр перешел из Киевского театра имени Леси Украинки Михаил Федорович Романов. С ним Григорий Васильевич и начал репетировать «Милого лжеца». Затем были наши гастроли в Ленинграде; там завершили работу над «Милым лжецом» и сыграли несколько спектаклей в рабочих клубах. Я, конечно, хотел посмотреть, но Романов очень нежно сказал мне: «Славочка, дайте мне выиграться. Вот приходите осенью на первый спектакль». Я послушался. А летом, во время отпуска, услышал, что Романов скончался. Когда я вернулся в Москву,

директор театра, М. С. Никонов, ехидно глядя на меня, сказал: «Ну как, теперь все ясно? Репетировать начинайте немедленно». Я сказал Никонову, что спектакля так и не видел и прошу минимум месяц, чтобы был солидный ввод. Уговорились. Затем выяснилось, что Григория Васильевича и Любови Петровны нет в Москве и вводить меня будет ассистент Александрова — Нина Михоэлс. Вот так наконец пришел ко мне «Милый лжец»!

Я был в трудном положении. Я не видел мхатовского спектакля и не видел нашего. Словом, предстояла «езда в незнаемое». Нину Михоэлс я еще не знал тогда, но очень любил ее отца, знаменитого Михоэлса, и, проведя с ней несколько бесед, понял, что отцовская даровитость перешла и к дочери. Мы договорились о таком плане действий: я выучиваю наизусть какой-то кусок роли, мы встречаемся на выгородке, и я прошу ее показать мне рисунок, в котором задумывался этот кусок. И так как текст я уже знаю, то могу свободно усваивать рисунок. И так мы прошли всю роль. Иногда я становился «на дыбы» и предлагал уже свою мизансцену, постепенно осваиваясь в материале. Это днем, а вечерами я занимался необходимым делом: вникал в смысл вызубренного текста, ведь учил-то я текст вначале чисто технически, как попугай. «Батюшки! А что это я утром говорил, надо разобраться!» Нина была мне верным помощником, она идеально знала рисунок спектакля и понимала, какие новшества может позволить себе вводящийся актер, а на чем Александров будет настаивать.

Конечно, я пошел смотреть спектакль в МХАТе и огорчился: почему-то не ожидал, что так хорошо они будут играть. Кроме того, я убедился, как жадно рядовой зритель воспринимает пьесу, что тоже явилось для меня сюрпризом. Надо сказать, что по стилю наши спектакли резко отличались друг от друга. Раевский поставил аскетически строгий спектакль, я бы сказал, спектакль-концерт, почти лишенный мизансцены. Александров же ввел в свой спектакль игровые моменты: на фоне задника, в котором угадывалось нечто лондонское, мы встречались, здоровались и расходились в разные стороны сцены, где установлены были как бы две квартиры — Шоу и Кэмпбелл. Очень высоко я оценил мастерство художника А. П. Васильева, создавшего из минимума предметов должную атмосферу. В отличие от мхатовского спектакля мы шли по линии значительно большей театральности. У нас были интересные мизансцены, включающие предметы, как бы объединяющие нас, — зонтики, шляпная картонка с письмами и т. д.

Любопытная история была с гримом. После появления в «Ученике дьявола» мне все время хотелось найти случай, чтобы

снова появиться в подробном гриме Шоу. Я надеялся, что это можно будет сделать в «Цезаре», но там из-за технических сложностей это не получалось. И вот теперь — «Милый лжец». Ну тут уж я уж… По счастью, друзья убедили меня, что в «Милом лжеце» гримироваться глупо. На глазах у зрителей проходит примерно сорок лет, их же нельзя играть в одном и том же гриме, а на всякие трансформации здесь времени опять не оставалось. Помирились на том, что я надевал на весь спектакль седоватый парик с разобранными на прямой ряд волосами, торчащими в разные стороны по краям пробора, что напоминало прическу Шоу.

Сложнее было с костюмом. Я никак не мог принять вид Кторова, который появлялся в смокинге, крахмале и лакированных туфлях. Я вспоминал свой визит в поместье Шоу под Лондоном и его «наряды», явно говорившие о том, как старик был равнодушен к своему виду, поэтому просто невозможно представить Шоу элегантным, в фрачно-салонном оперении. Размышляя о том единственном костюме, в котором Шоу будет весь спектакль, я выбрал для себя поношенную тройку, при галстуке, и лыжные ботинки. И еще.

Шоу, как мне казалось, немыслим без юмора, шутки и комедийного озорства. И понятно, что Патрик Кэмпбелл называет его Рыжим. Раевский от Рыжего не оставил Кторову ничего. И мне лично именно этого не хватало в его строгом, графически четком, мужественном решении.

Автор пьесы Джером Килти проделал интереснейшую работу: допущенный к архивам, располагая перепиской Шоу и Кэмпбелл на протяжении сорока лет, он выстроил из нее, я бы сказал, волнующую новеллу, где чувства и поступки героев не фальсифицированы, не подслащены, а отмечены подлинностью. И Шоу, выстроенный из своих писем, предстает сложнейшим характером, в котором кипят самые противоречивые чувства. Ирония, сарказм, нежность, любовь, горечь, щедрость и скупость — надо ли говорить, как интересно было играть такой характер. Я, пожалуй, больше всего любил играть монолог о смерти матери — глубочайший и бесконечно трогательный. Когда, обращаясь к Патрик с рассказом о похоронах. Шоу, как настоящий Рыжий, ёрничая и карикатуря, скрывал свои драму, одиночество и горе.

Любопытно, как складывается жизнь актера: роль, от которой я убегал, в конечном счете догнала меня и поработила.

Наш спектакль шел с громадным успехом. Он был показан во многих городах Союза и за рубежом и всюду имел великолепную прессу.

Но встречи мои с Шоу на этом не кончились. Примерно в

середине 70-х годов, не помню у кого, возникла идея включить в учебную программу телевидения цикл передач о Шоу. По форме предполагалась беседа на квартире у Шоу с видным литературоведом, которую должны были иллюстрировать отрывки из пьес Шоу. Организовать все это было поручено Александру Абрамовичу Аниксту. Я должен был играть Шоу, в отрывках помогали нам актеры московских театров, ставил П. О. Хомский. Но уж тут уж, я уж!.. И представьте себе, на этот раз с меня требовалось полное перевоплощение в Шоу! Я приезжал на трактовые репетиции часа за полтора до их начала, и, мы с прекрасным гримером Надей без всякой спешки искали грим. Меня очень грела моя позиция в этом спектакле: сидя за своим письменным столом в образе Шоу, я все время полемизировал с Аникстом по поводу очередной пьесы, а потом, доказывая правоту своих позиций (позиций Шоу), вставал из-за стола и играл отрывки из этой пьесы. Это были отрывки из «Ученика дьявола», «Дома, где разбиваются сердца», «Профессии миссис Уоррен» и т. д. В полемике я придерживался рамок сценария, но иногда позволял себе импровизировать. Мне доставляло особенное наслаждение то, что я мог подсмеиваться над Аникстом. Как Плятт я бы не мог, а в роли Шоу — сколько угодно! Представьте, как было мне приятно пренебрежительно говорить энциклопедически образованному ведущему советскому литературоведу А. А. Аниксту: «Ну, этого вы, конечно, не читали!»

Александр Абрамович почувствовал, что я уже устроился в роли, и бдительно следил, чтобы я не брякнул чего-нибудь неподходящего. Но все обошлось, и мы закончили съемки в мире и согласии.

Телевизионная жизнь «Театра Бернарда Шоу» продолжается, вызывая постоянный интерес и одобрение многомиллионной аудитории.

Классика и мы [2]

Мне хочется остановиться на пяти вопросах: ставить или не ставить «Лешего»; немного о своей работе в «Лешем»; о современных поисках в чеховских спектаклях; о прессе, вернее, об отсутствии ее; и, наконец, о зрителе на чеховском спектакле. Этот последний вопрос меня очень волнует, тут далеко не все звучит оптимистично.

Я так был занят с момента вчерашнего совещания, что не успел основательно связать все свои мысли, а успел лишь сделать более или менее судорожный конспект, которому постараюсь следовать, чтобы не забыть главного.

Должен сказать, что я вообще не собирался выступать на данном совещании. Во-первых, потому, что я не видел ни одного чеховского спектакля, во-вторых, потому, что особо богатых и свежих мыслей о своей работе над ролью, интересных для сегодняшней аудитории, у меня как-то не набегало. Но вот по мере того как шло вчерашнее совещание, у меня начались позывы к выступлению. И прежде всего потому же, почему вчера на ваших глазах В. П. Марецкую смыло какой-то волной с ее места и вынесло вот сюда, на трибуну, где она произнесла панегирик Чехову, — как только прозвучали соображения о нецелесообразности показывать «Лешего». Я хочу эту ноту продолжить не потому, что Чехов нуждается в панегириках, а потому, что… даже работа над Чеховым забракованным явилась для нас, актеров, чрезвычайно радостной, волнующей, пронизанной большими творческими радостями. Мне хочется еще раз сказать здесь об этом, чтобы нас не считали пасынками в семье чеховских премьер юбилейного года. Мы получили от этой работы много, независимо от достигнутых результатов, и, работая, не думали о недоборах пьесы, мы просто брали все прекрасное, что можно было оттуда взять, и трудились увлеченно.

Мне вспоминаются фанатический энтузиазм Л. М. Петрейкова, затеявшего все это предприятие, и великолепные репетиции Ю. А. Завадского, позднее принявшего спектакль в свои руки… О том же, что получил от этого спектакля зритель, я скажу позднее.

Бессмысленно тратить время на аналогии, сравнивая «Дядю Ваню» и «Лешего», — это вопрос литературоведческий. Скажу только, что, когда, будучи уже в гуще работы, я перечитывал «Дядю Ваню», исключительно интересно было следить за тем, как за годы, пролегающие между двумя этими пьесами, менялся Чехов, мужая и вырастая как художник, мастер, драматург;

интересно было наблюдать, кого из персонажей «Лешего» берет он с собой в далекий путь к «Дяде Ване», кто трансформируется, кто отмирает по пути, как, скажем, Орловский и Федор… Часто возникало желание что-то из «Дяди Вани» взять и перенести в «Лешего». А вот обратного желания не возникало. Мне так, например, хотелось в 3-м акте, когда Войницкий кричит: «Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного!» — прибавить: «Ты морочил нас!» Чудесная фраза, которой в «Лешем» нет. Я чуть было это и не сделал, надеясь, что в суматохе сойдет, но потом удержался от соблазна. *(Смех в зале.)* И вот, несмотря на все это, я хочу добавить к выступлению З. С. Паперного, напомнившего здесь, что автор «Лешего» был уже и автором «Скучной истории», еще одно: если вы возьмете процент текста «Лешего» целиком, до запятой, перенесенного в «Дядю Ваню», то увидите, что этот процент огромен. Стало быть, Чехов в какое-то свое качество здесь верил. И трудно предположить, что зрелый Чехов, поры его знаменитых пьес, обратился бы к чему-то из своего литературного хозяйства периода «Платонова». Все это и говорит в пользу «Лешего». Любопытно, между прочим, вот что: роль Войницкого в «Лешем» наиболее тождественна по тексту с тем же образом в «Дяде Ване» и наименее тождественна по своей судьбе. Паперный уже говорил об этом. Выстрел в себя в «Лешем» и два выстрел а — оба впустую — в Серебрякова в «Дяде Ване». Кстати сказать, я так душевно привык к своему самоубийству, что иногда думаю: если бы мы начали, допустим, репетировать «Дядю Ваню» и живой Антон Павлович сидел бы на репетициях я, может быть, взмолился бы — не стоит ли меня и здесь застрелить? Стоит ли продолжать жить, пусть даже в этом великолепном 4-м акте?

Теперь о моей работе над Жоржем Войницким. Естественно, что мне вчера было очень приятно слышать добрые слова, произнесенные в мой адрес М. Н. Строевой и З. С. Паперным. Все мы — актеры, критики, театроведы, режиссеры — очень любим похвалу и не любим критику. Это аксиома. Правда, иной раз критику приходится слушать и даже внимать ей, но не путайте этот процесс с любовью к ней. *(Смех в зале.)* Одобрение моей работы в данном случае имело для меня более широкое значение — оно как бы утверждало меня в праве на роль, которой я вначале очень боялся; это был как бы бой с материалом, казавшимся мне чужим, и этот бой мне очень хотелось выиграть, хотелось не в начале работы, а в ее срединной стадии, когда я уже приобрел вкус к ней. Почему я говорю об этом? Дело в том, что я с юношеских лет преданно и нежно люблю Чехова, и, помню, в анкетах, которые в свое время раздавались на предмет выяснения

литературных вкусов, с пунктом «назовите ваших любимых писателей» я всегда называл в первую голову Чехова. Естественно, что, став актером, я захотел его играть. И все как-то не получалось… Наконец, в 1944 году я сыграл «Тапера» — инсценированный рассказ Чехова, но юбилейный этот спектакль скоро сошел.

(Голос с места: А Дорна?)

Дорна я играл с удовольствием, но — вы, очевидно, поймете меня — нет в этой роли «взрывной волны», какой-то эмоциональной «приманки». Нельзя сказать — «мечтаю о Дорне», это не та роль. А мечтал я всю жизнь о трех ролях: Тузенбахе, Гаеве и Шабельском. Бывают у нас, актеров, иногда какие-то предвзятости, иной раз трудно, объяснимые при выборе для себя работы. «Вот это — моя роль, а это — не моя, на эту я могу посягать а на, эту — нет…» Иногда эти соображения логичны, обоснованны, а часто — случайны, сочинены тобой или вызваны окружающей обстановкой. Применительно к чеховской драматургии я всегда боялся своей резкой внешности, нерусского вида — мне хотелось выглядеть как-то «полояльнее». Правда, в распоряжении всякого актера имеется гримировка, но она ведь должна с изяществом применяться в чеховских пьесах, где столь изящны и тонки люди. Тузенбах меня никогда не смущал — он все-таки Кроне-Альтшауэр, — но мечты о нем умерли с возрастом, потому что ему до тридцати лет. По смыслу роли нельзя воевать с этой цифрой. Как видите, не только у женщин-актрис бывают такие казусы. *(Смех в зале.)* Относительно же Шабельского и Гаева — это доступная мечта для характерного актера. А вот о дяде Ване я не мечтал никогда. Мне казалось, что это исключено для меня, что это исконно русская, в чем-то бытовая роль — словом, не моя. И вот когда так или иначе возник вопрос о постановке «Лешего» и я получил Войницкого, я то и дело слышал соображения о том, что я органически не вписываюсь в деревенский пейзаж, что от меня не повеет запахом поля, ржи и т. д. и т. п. «Ну как же — деревья, избы, веточки, дождь, и Плятт?..» *(Смех в зале.)*

Я очень всем этим мучился, разделяя подобные соображения. Я, как характёрный актёр, могу играть самые полярные роли, но не эту, думалось мне. В одно только я поверил, когда состоялось распределение ролей и выяснилось, что С. Г. Бирман будет играть Войницкую, в то, что сына Бирман я, во всяком случае, сыграть смогу, имея в виду некоторые особенности нашего профиля. *(Смех, аплодисменты.)* И как это ни наивно, утешало меня еще то, что это — Жорж. Жорж, а не дядя Ваня, так по-русски звучащий, как пишет об этом образе М. Ф. Романов в своей милой,

задушевной заметке, опубликованной в том, юбилейном номере журнала «Театр». Да, Жорж — это было для меня легче. Вот сидит режиссер спектакля Л. М. Петрейков. Он подносил мне в день по ложке, нет, по стакану «бальзама», уверяя, что я — единственный в мире Жорж Войницкий, что только мне его и играть. И т. д. и т. п. Я, конечно, не верил, но слушал с наслаждением. Чтобы мне легче было репетировать, я пытался найти в роли какую-то позицию для себя. Я слышал: Плятт органически не вписывается туда-то и туда-то… Хорошо! А вписывается ли органически Войницкий?! Говорили — деревенская роль, бытовая русская роль… А что, если посмотреть на Войницкого как на человека, двадцать пять лет искусственно прикрепленного к земле? И не только в связи с его иллюзорными мыслями о том, что он отказался от наследства в пользу сестры и засадил себя сам в добровольную ссылку. Может быть, эта деревня для Войницкого такая же ссылка, как для Лаевского в «Дуэли» его кавказское захолустье?! Простите мне приблизительность аналогии; может быть, это не точно, может быть, я фантазирую, но мне казалось, что мечты Лаевского — скорее, скорее уехать на север, болтать со студентами, слушать интеллигентную живую речь, разговоры о новых певцах, франко-русских симпатиях (видите — в то время тоже!), видеть культурную жизнь — все эти мечты вполне могут быть мечтами Войницкого… И знаменитая чеховская фраза о шелковых галстуках дяди Вани, о том, что «помещики же одеваются лучше нас», — она ведь о чем, по-моему: не помещики вообще, а вот этот самый дядя Ваня, поэтически нежный, такой, по существу, городской, с его мечтой о Петербурге или Москве, городском нерве, об alma mater. Вслушайтесь в его крик перед смертью в «Лешем» или перед возможной смертью в «Дяде Ване»: «…из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский…». Заметьте, не Дарвин, скажем, не Мичурин или Лысенко, нет! Шопенгауэр, Достоевский… И его монолог в 3-м акте — это вопль о погибшей жизни утонченного интеллигента, может быть, одного из самых утонченных в чеховской драматургии…

Вот так строилось все это у меня в душе, и я почувствовал возможность с этим выступить. Более того, я стал думать, что такой разговор о Жорже и о дяде Ване правомочен не только применительно к моим личным актерским интересам, но и шире. Кстати, об «издержках» «Лешего». Там ведь немного другое нервное напряжение, чем в «Дяде Ване», — из-за надвигающегося выстрела. Застрелиться вдруг нельзя. Что-то уже должно быть накоплено актером к началу 3-го акта. И тут Чехов допускает странный просчет. Вскоре после начала акта Соня передает Елене Андреевне любовное письмо Жоржа к ней. Может быть, даже и не

любовное, неизвестно! Две-три реплики, и все на эту тему замирает. Как же так? Для меня, например, эта тема настолько важна, что я, наверное, опять попросил бы Антона Павловича, будь он с нами, либо вымарать все о письме, либо развить. Иначе это выглядит опиской автора. И вот, играя 3-й акт, приходится что-то брать на себя — будто бы незадолго до открытия занавеса мною было написано это письмо, затем скомкано, брошено… На отношениях с Еленой Андреевной поставлен крест! А Соня, стало быть, нашла письмо и передала… Вот, может быть, такой вариант… Все это приходится проигрывать в душе, и вряд ли зритель догадывается, чем я в начале акта «беременен» как актер; но я начинаю акт именно с этим, а когда, слушая звуки рояля, говорю «это она играет, Елена Андреевна…» — мысленно добавляю «навсегда потерянная для меня!». Поэтому мне страшно трудно по сей день играть свою сцену с Еленой Андреевной в 3-м акте, сцену, написанную с оттенком какого-то балагурства. Трудно потому, что если принять в душу тему письма, то текст должен тут появиться другой. Но автора нет с нами, и я ограничился попытками уговорить режиссуру эту сцену вымарать. Однако мне не вняли, и до сих пор этот момент в роли остается для меня «белым пятном» на карте жизни Войницкого. Вот видите, какие неожиданные авторские огрехи — у Чехова! — попадаются в «Лешем» и, конечно, немыслимы в «Дяде Ване». И тем не менее как хорошо, что состоялась встреча нашего театра — третья по, счету — с Чеховым в этой, пусть несовершенной пьесе!

Теперь — по поводу того, что цитировала вчера Александра Яковлевна Гатенян. Это, кажется, из заграничных отзывов на ту тему, что у них Чехов звучит негативнее, а у нас ассоциируется с молодостью, оптимизмом, победой. Безумно обоюдоострая формула! Ибо, зная об этих долженствованиях советского театра, многие из его деятелей прямо в обязательном порядке «высветляют» Чехова. Я сам отдал этому невольную дань уже в разгар работы над Войницким. Вот передо мною роль; сижу, оглядываю ее, как шахматную доску (модная сейчас тема в дни матча Ботвинника и Таля!), а не пропустил ли я какой-нибудь ход, ведущий к «посветлению» роли? Нет, кругом мрак! И единственный лучик в этом мраке — вспыхнувшая было любовь к Елене Андреевне, напрасная любовь… Я могу понять, что советский актер, сегодня играющий Трофимова с его светлой душой, или Тузенбаха, или Вершинина, должен с полной силой выявить их оптимизм, и, конечно, тогда тирады этих персонажей сегодня будут звучать совсем иначе, чем в начале XX века. Но Войницкий?! Не могу не вернуться к уже упоминавшейся мною

заметке М. Ф. Романова в юбилейном номере «Театра». Такой самостоятельный, большой художник, как Романов, пишет о работе своей над дядей Ваней: «Играю не нытика, не неврастеника, а милого, доброго, красивого мечтателя и работягу. Его обманули в конкретной цели его работы, но он ни на мгновение не сомневается в необходимости самого труда». Не понимаю, не могу понять! Не нытик, не неврастеник — правильно! Милый, добрый, красивый — пожалуйста! Может быть, работяга. Но остальное?! Хорошо, допустим, я — в несколько иной атмосфере «Лешего» и поэтому тут спорю. Хватаю томик Чехова, открываю финал «Дяди Вани», вчитываюсь, и прежде всего щемящая тоска охватывает меня. Да, у него есть несколько фраз: «Работать! Работать! Работать!» Но для того, чтобы забыться. Разве это пафос труда? Ведь покорно склонившийся над счетами, плачущий дядя Ваня выглядит жертвой. Тут можно говорить о необходимости влачить каторжную жизнь, от которой в «Лешем» его избавляет выстрел. Так, на мой взгляд неожиданно, даже Романов не избежал поисков света там, где не нужно.

В 1953 году я видел в Болгарии спектакль «Три сестры», поставленный Н. О. Массалитиновым. Там были превосходные исполнители мужских ролей; например, если не ошибаюсь, Атанасов —. Чебутыкин. Но женщины играли тоску, в погашенных тонах. Может быть, здесь Массалитинов оказался в плену чеховских настроений по своим московским воспоминаниям начала века — не знаю. Во всяком случае, они со вкусом тосковали — ведь мы очень любим играть на сцене тоску, — и вот это-то и было несовременно! Сегодня, играя Чехова, можно радоваться по-чеховски там, где следует, бунтовать по-чеховски там, где можно, а если уж нужно тосковать, то — с протестом, с недоумением, с негодованием, яростью — оттого, что приходится тосковать. Вот интенсивность тоски на сцене — это наше сегодняшнее в Чехове. Охаянный вчера Малюгиным за свою рецензию о «Чайке», К. Л. Рудницкий выступил в том же номере «Театра» с очень интересной, на мой взгляд, статьей о чеховской драме. У него есть там такая примерно фраза: «Будем откровенны: приписывать этим людям силу (имеется в виду тенденция зачислять в лагерь сильных, например, Астрова, Войницкого, Соню. — *Р.П.)* — значит затевать безнадежный спор с Чеховым».

Мне кажется, это очень верно сказано. Оставим и свет, и силу Трофимову, ибо ему нужно сказать «здравствуй, новая жизнь!». Но с позицией Войницкого я ни капельки света принять не могу, кроме дрожащего, потухающего света его несчастной любви.

О прессе. Я даже острее, чем вчера Л. А. Малюгин, поставлю этот вопрос, и вот почему. Когда мы, актеры, алчем прессы, это не значит, как думают некоторые, что нам не терпится прочитать свои фамилии. Тем более что бывают и неприятности. Не в этом дело. Нам нужно знать, что думают о нашем труде. А что происходит теперь, товарищи? Поймите же, что две рецензии об «Иванове» и одна о «Чайке» во МХАТе — ведь это почти ничего. Я вот провел февраль в Ленинграде, совершенно не зная, что делается в Москве на фестивале чеховских премьер. А мог бы узнать из газет, из рецензий. Вчера столько говорили о Бабочкине! Борис Андреевич, я даже не знал, что вы играете! Отсутствие прессы о чеховских спектаклях придает юбилею Чехова характер какого-то кампанейского мероприятия! 29-го справили, и ладно! А дальше? Достойно ли это нашей страны, родины Чехова?! Но вопрос о прессе более широк. Надо поговорить и о том, почему и куда ушла традиция быстрого, но не обязательно безграмотного отклика на театральную премьеру, традиция, существовавшая всегда, в том числе и в советской печати 20-х и 30-х годов. Это сложный вопрос, и тут надо бить в набат!

Театр и зритель

Тема вечная и очень важная. Вечная потому, что каждая эпоха рождает тут свои проблемы. Важная потому, что надо научить зрителя воспринимать искусство, а в этой области сделано пока очень мало.

Я думаю, дорогие наши зрители, иной из вас с недоумением взглянул бы на человека, который в ответ на ваше сообщение, что вы с женой вечером идете в театр, сказал бы: «Ага, значит, работать идете!» А между тем с того момента, как начинает гаснуть свет в зрительном зале, и до окончания спектакля вы, вольно или невольно, вовлечены в работу, ибо вы сопереживаете нам, помогая нам, иногда мешая, иногда сопротивляясь, а потом вновь отдаваясь всем своим существом или какой-то частью себя, — словом, вступает в действие магия театра. Не смущайтесь, что соединяю контрастные слова — «работа» и «магия». В данном случае они сочетаемы.

Конечно, все сказанное происходит в тот вечер, когда мы — театр — на высоте: когда пьеса сильна, спектакль мощен и нам есть что поведать зрителю. Хотим мы быть такими всегда, и не вина наша, а беда, если не всегда это удается! Но как бы то ни было, без вас мы не существуем: нельзя у себя в комнате сыграть спектакль. Если ежевечерне по ту сторону рампы не сопереживают нам тысяча с лишним человек (это самая хорошая цифра для драматического театра), наше искусство просто не состоялось.

Вот почему такие неоспоримые положения, как то, что художник творит для народа, что народ — высший судья искусства, нашим цехом воспринимались не как отвлеченные формулы, а самым конкретным, насущным образом.

Огромна ваша роль в окончательном формировании спектакля — ведь с вашим приходом в зрительный зал начинается новый, главнейший этап в жизни спектакля — его дозревание, так сказать, на зрителе; он корректируется с учетом тех видимых и невидимых сигналов, токов, что идут от вас на сцену. Ведь не только смех и аплодисменты — зрительская реакция. А тишина? Да одной тишины можно насчитать несколько вариантов, ибо есть тишина зрительской заинтересованности. Увы, есть тишина от скуки. И, наконец, та волшебная тишина высшего порядка, которая возникает в зрительном зале в ответ на совершающееся на сцене чудо. В момент актерского преображения, потрясения, ради нескольких минут которого идет иногда трехчасовой спектакль. И это тоже

магия театра!

Вас, зрителей, надо уважать — во имя этой бесспорной истины сложилась, к примеру, традиция выхода на поклоны, когда мы по окончании спектакля кланяемся вам, благодаря за приход ваш и прощаясь с вами.

Но, конечно, никакие поклоны не помогут, если, допустим, возникло у вас отрицательное впечатление от слабой пьесы, небрежной игры, небрежного грима, плохо произнесенного текста, грязных декораций и прочих неурядиц, которые недопустимы в театре, но все же нет-нет да случаются. Мы боремся с этим со всей возможной строгостью, прислушиваясь к претензиям вашим устным, письменным, на зрительских конференциях и т. д. Меньше обсуждается вопрос об уважении зрителей к театру, и мне необходимо сказать об этом несколько слов именно сейчас, когда я рассказываю вам о том, сколь много вы для нас значите. Итак, прежде всего: с каждым ли из вас, зрителей, мы дружим? Кто вы — сегодняшняя тысяча человек, сидящая перед нами? Сколько среди вас тех, кто любит и понимает театр, а сколько зрителей случайных? Это не праздные вопросы. Если мы законно гордимся ростом культурного уровня нашего советского зрителя, если мы верны вот этой формуле — «Народ — высший судья искусства», значит ли это, что каждый зритель — непререкаемый авторитет в области искусства, нашего, в частности? Ведь как само искусство, так и восприятие его может быть талантливым и менее талантливым, бездарным может быть! Причем известно, что самые безапелляционные суждения, и не только в искусстве, а во всех областях жизни, исходят сплошь да рядом от людей наименее сведущих! Кто, например, тот зритель, которого я надолго запомнил, кланяясь как-то после спектакля «Милый лжец» в нашем театре? Я запомнил его потому, что он выделялся тупой неподвижностью в группе оживленно аплодирующих людей. Он-то не унизил свои ладони хлопками, и весь его напыщенно-снисходительный вид как бы говорил о том, что он осчастливил нас своим посещением. Я не хочу больше его видеть в зрительном зале! И не потому, что он не хлопал — ему просто мог не понравиться спектакль, — а потому, что он снизошел до театра! Счастье, что вот таких, вольно или невольно мешающих нам, мало.

В нашем репертуаре был спектакль «Леший» — это первый вариант всем вам, очевидно, знакомого «Дяди Вани» Антона Павловича Чехова. Я играл в нем Жоржа Войницкого — прообраз будущего дяди Вани. Роль, я бы сказал, высокого напряжения, особенно в «Лешем», где Жорж Войницкий кончает самоубийством. И мне был необходим сопереживающий зритель!

Как никогда! И перед каждым спектаклем я обязательно в щелочку рассматривал зрительный зал, пытаясь по лицам и поведению зрителей определить, кому же я сегодня в первую очередь смогу доверить свои самые сокровенные чувства и мысли со сцены? А с кем сегодня буду вынужден сражаться, биться за Чехова?! Вот, может быть, эти двое — мои? Нет, нет, уже вижу — они случайные. А вот эти двое, наверное, шли в Театр сатиры; им хотелось посмеяться, а почему-то попали к нам — благо рядом. И ведь объективно это могут быть прелестные, веселые люди, но сегодня, здесь, мои враги, — они будут мешать мне, если я не сумею «переделать» как-то их на Чехова! А вот мои! Я уверен — они купили билеты специально на «Лешего», они пришли на Чехова! По виду это совсем не какие-то особые, «чеховские» люди. Он — в военном, она — может быть, инженер или партийный работник, не знаю, но они мои, чувствую! И вот те — мои, и вот те… Не знаю, сколько раз я попал в точку в этих своих гаданиях, сколько раз ошибался, но мне просто необходимо было вообразить себе вот такую аудиторию. Ведь тончайшая поэзия чеховской драматургии требует предварительной настроенности зрителя на специальную «волну» — без помех.

Зрители, пришедшие именно на Чехова, в ходе спектакля не слышны или слышны по-особому — это от них идет та сосредоточенная тишина, о которой я говорил. Слышны другие, случайные зрители, жаждущие смешного. Это они заливисто хохочут, когда за кулисами раздается выстрел в момент моего самоубийства, думают, что это в неположенном месте лопнула электролампа, и затихают, когда племянница моя скажет: «Дядя Жорж застрелился!» Это они в полной дружбе со мной на протяжении 1-го акта, где я несколько раз острю и говорю смешные фразы, и это им я же мешаю во 2-м акте — как отчетливо всегда это чувствовал, — потому что там я сижу ночью у свечи в тяжелом раздумье, требуя от зрителя сопереживания. Таким образом, вопрос о воспитании зрителя — один из важнейших.

Проза нашей театральной жизни

Проблемы ввода вторых исполнителей в театральный спектакль — вот уж, казалось бы, частный вопрос, предмет для обсуждения на производственном собрании актерского цеха, о чем же тут писать, о чем дискутировать? Нет, надо и писать, и дискутировать, чтобы спасти тысячи раненых актерских самолюбий, сломанных карьер, чтобы создать внутри театров здоровый климат.

Проблема ввода вторых исполнителей в театральные спектакли — одна из важнейших, и мне давно хотелось влиться в дискуссию по этому поводу.

Идет разговор, так сказать, на «высшем уровне», имея в виду момент, когда тот или иной ввод уже совершен и можно и нужно делать выводы. И тут у авторов все правильно: и то, что пресса должна не стихийно, а регулярно рецензировать работы «вторых составов», и то, что творческая атмосфера — необходимое условие при вводах, а стало быть, нужен пересмотр всего ансамбля при серьезном вводе, нахождение органической связи вводимого с остальными исполнителями, и то, что имеет смысл иной раз ввести актера на определенную роль с целью показать его в новом качестве, и т. д. и т. д.

Но ведь беда стережет второго исполнителя с момента появления его фамилии в приказе о распределении ролей. Мне лично хочется обратить внимание именно на этот начальный момент проблемы, затронуть самый корень вопроса.

Я никогда не занимался режиссурой, но, как практик театра, убежден в полной справедливости известной формулы: верное распределение ролей — залог успеха будущего спектакля. И я не могу себе представить честного и принципиального режиссера, который, объявив два состава исполнителей, скажет, что одинаково увлечен каждым. И если скажет — не верьте! Значит, он по-настоящему не увлечен ни одним!

Первый состав — это группа актеров, которых он видит в данных ролях, индивидуальности которых, быть может, увлекли его на выбор данной пьесы. Второй состав он, естественно, тоже видит в ролях, но за некоторыми исключениями. Это наша производственная необходимость. Увы!

Спектакль рождается однажды, определенной группой исполнителей. Это им режиссер отдает свою первую любовь, восторг, страсть, пыл. В дальнейшем он отдаст вторым исполнителям труд и время (и то, если он добросовестный человек и если время позволит), но вряд ли им перепадут его

вдохновение, тот пыл, что уже истрачен на первых. И в данном случае никого не за что упрекать.

Предвижу, что эти мои соображения вызовут возражения многих режиссеров. Мне, очевидно, напомнят случаи из практики театра, когда режиссер, объявив два состава, уверенно вел их к премьере, репетируя поочередно с каждым, и на выпуске спектакля одну генеральную играл один состав, а другую — другой. Что ж! Возможно, такого режиссера следует считать идеальным «производственником», но я лично не хотел бы с ним работать.

Допускаю как исключение из правила, что в труппе могут оказаться два одинаково заманчивых для режиссера кандидата на одну и ту же роль. Или даже несколько таких одинаково заманчивых. Вот в этом случае работа со вторым представит для режиссера особый интерес, даже творческий азарт, ибо что-то, допустим, недооткрытое в роли с первым исполнителем он попытается наверстать со вторым. Однако значит ли это, что такая работа может творчески развиваться параллельно? Думаю, что нет. И по соображениям принципиальным, изложенным выше, и по одной прозаической причине: при самых благих намерениях режиссуры практика театра такова, что обычно просто не хватает времени для работы с двумя составами — успеть бы с одним! Иногда удается подключить в репетиционный график работающего состава одного-двух вторых исполнителей, главным образом эпизодических ролей, но это — предел мечтаний!

Счастливой будет та труппа, в которой каждый будет иметь свою собственную роль, свою собственную радость, и тогда дублирование явится для актера спокойной творческой обязанностью, а не первым шансом наконец-то показать себя, закрепить свое положение и т. д., как это чаще всего бывает сейчас. И мораль тут одна — надо выпускать побольше премьер и выискивать возможности для внеплановых работ, чтобы возможно большее число актеров было выявлено в ролях, ими рожденных. Это одна сторона вопроса. Другая же заключается в том, что вторые исполнители обязаны существовать, а значит, надо добиться максимального порядка в этом деле, сократив количество несправедливо раненных актерских судеб.

Итак, спектакль выпущен. Режиссер, передохнув, приступает к необходимым вводам. С болью в сердце думает он о том, что каждый дублер на первом своем спектакле, естественно, ослабит какое-то его звено и, кроме того, отнимает этот спектакль у первого исполнителя, которому еще нужно доводить роль до совершенства, а ведь премьера удавшегося спектакля пойдет максимум пять раз в месяц, а то и меньше… Но вводить надо,

причин хватает, тут и нездоровье основного исполнителя, и необходимость параллельных спектаклей — мало ли что?

Как бы то ни; было, первейшая обязанность режиссера — обеспечить нормальные условия вводимым, и если это сделано, то может быть и награда за муки: вдруг обнаружится второй исполнитель, почти равноценный первому. Такое бывает, но чаще введенные распадаются на две категории: исполнителей, субъективно проделавших интересную работу, но объективно уступающих первым, отчего их право на участие в спектакле должно быть регламентировано, и исполнителей, годных лишь для «страховки» на случай болезни первых.

Самое отвратительное для второго исполнителя — неопределенность положения. И опять главнейшая обязанность режиссуры — внести ясность в вопрос. В случае равноценности исполнителей объявляется строгая очередь; во втором случае исполнители должны знать, играют ли они, скажем, через два спектакля на третий или еще как-нибудь; в третьем случае дублеры обязаны знать текст и рисунок роли, но и помнить свои права — права запасных. Грустно, но зато без напрасных иллюзий, которые иной раз по ложно понимаемой гуманности насаждаются в театре и ранят души.

Я не упомянул еще об одном, крайне редком, но возможном варианте, который может быть связан с ошибкой режиссера при распределений ролей (бывает и такое), — второй исполнитель оказывается лучше первого! В этом случае справедливость требует, чтобы первый уступил ему место, перейдя в дублеры. И эта щекотливейшая операция должна быть, осуществлена режиссером обязательно, вот уж точно «невзирая на лица», ради сохранения здоровой атмосферы в среде участников спектакля. Чувствую, что этот пункт звучит утопически, но ведь хочется помечтать об идеальной жизни театра!

Я сознательно разбирал в этой заметке самые прозаические стороны проблемы вводов и сознательно же не обращался к конкретным примерам из творческой практики своего театра или театров соседних — мне захотелось выявить принципиальную сторону вопроса. Если же написанное привлечет внимание читателя, незнакомого с жизнью нашего цеха, то есть просто нашего зрителя, он, по крайней мере, поймет, какие организационные и творческие трудности сопутствуют зрелищу, которое он видит лишь с парадной стороны.

Рецензия должна быть!

Это восклицание правомочно и сегодня. И это очень грустно, ибо не видно, когда же и как сдвинуть с мертвой точки дело театрального рецензирования?!

Мне представляется название нашего сегодняшнего собрания — «Что вам дает театральная рецензия» — неоправданной роскошью по нынешним временам. Немыслимой роскошью! Потому что вопрос о том, что рецензия дает, какой она должна быть и т. д. и т. п., — это вопрос, так сказать, академический, и, если наступит просперити в рецензентском деле, мы с радостью, может быть, в этом же Доме актера будем ворковать до зари с друзьями-критиками, читать наизусть полюбившиеся абзацы рецензий, выяснять отношения — словом, будет сплошная идиллия, именины сердца! Сейчас же речь должна идти о другом: как наладить дело театрального рецензирования *организационно*, как сделать так, чтобы театральная пресса существовала как постоянно действующая величина.

Должен сделать одно грустное признание: весь этот абзац — «цитата из меня». Этими словами я начал свое выступление в Доме актера на совещании по поводу театральной рецензии, а затем на страницах журнала «Театр» развивал этот же вопрос в надежде сдвинуть его с мертвой точки. И было это в начале зимы 1963 года, то есть 25 лет тому назад! А воз и ныне там! Грустно. И вот теперь вы читаете это мое выступление — статью в редакции 63-го года уже в моей книге, а воз… Ну ладно, посмотрим!

Когда меня извещали о нашем собрании, я первым делом спросил: а будут ли здесь редакторы газет, заведующие отделами литературы и искусства? Ибо упрекать театрального критика за то, что он не пишет, столь же нелепо, как упрекать, например, меня за то, что я не играю какую-то роль — не от меня сие зависит в большинстве случаев.

И если бы, допустим, возник показательный процесс по обвинению лиц, делающих газету, в отсутствии театральной прессы, я с наслаждением выступил бы как свидетель обвинения и предъявил бы суду пухлые тетради вещественных доказательств вот такого рода.

Когда я был учеником средней школы, я «заболел» болезнью, естественной только для актера, — начал вырезать из газет и наклеивать в тетради театральные рецензии. Это тогда, очевидно, и поразила меня бацилла театра, а было мне лет четырнадцать! С той поры я стал присяжным театрозрителем, а года через три —

театральным студийцем.

Уловление рецензий тогда (я имею в виду вторую половину 20-х гг.) было делом нехитрым. Я лично следил по афишам, где и когда состоялась премьера, и, так как через несколько дней обязательно появлялись рецензии во множестве газет, я их без труда находил, собирал и наклеивал. Правда, за всеми газетами я не поспевал, в основном оперировал тремя — «Правда», «Известия», «Вечерняя Москва». Но, Боже мой, скажите мне сейчас, что после очередной московской премьеры хотя бы в двух московских газетах одновременно и через несколько дней выйдут рецензии — и это сообщение покажется мне нездоровым юмором. А ведь это было! И не где-нибудь, а здесь, у нас, в центральной прессе сравнительно молодого Советского государства, которое, надо полагать, не менее, а, может быть, более, чем сегодняшнее Советское государство, нуждалось в опубликовании газетных материалов, не связанных с искусством театра. И тем не менее театру место отводилось щедро.

Быстрота рецензентского отклика отнюдь не исключала разумность и доказательность даже небольших по объему рецензий, тем более что занимались этим делом не случайные люди, а более или менее стабильная группа присяжных театритиков, темпераментных, острых на язык. Вот, к примеру, имена, наиболее популярные в ту пору: П. Марков, Ю. Соболев, остроумно помянутая Ю. Юзовским[3] на его юбилейном вечере «Беблюза» (В. Блюм, Э. Бескин, М. Загорский), очень часто А. Луначарский, Н. Волков, М. Левидов, Х. Херсонский, Н. Осинский… К 30-м годам расцветает сам Юзовский, затем появляется Бояджиев… Список, по-моему, убедительный. Было одно странное обстоятельство почти мистического толка — полное отсутствие имен женских, хотя 8 Марта уже чтилось в стране. Одна только Вера Инбер, сотрудничавшая в журнале «Новый зритель», представлявшем левый фронт, тревожила АКИ — так назывались тогда театры академические — своими острыми фельетонами. Восстановление справедливости произошло позднее, уже в предвоенные годы, а главное, после войны, когда возникшая к тому времени когорта женских имен (фамилии не перечисляю из тактических соображений) подавила и оттеснила имена мужские. Я лично склонен это приветствовать не по пристрастию к прекрасному полу, а потому, что женщинами-театритиками действительно написано много интересных статей по вопросам театра. Беда лишь в том, что вот это женское пополнение как раз попало в мертвую зону — в период необязательности рецензий.

Люди моего возраста, интересующиеся театральной прессой,

обязаны согласиться с тем, что я прав, апеллируя к 20-м годам. Что же касается маловеров, то я не поленился и подготовил для них специальную выписку из моих вот этих пухлых тетрадей. Не пугайтесь, она всего на страничку. Представлять я ее буду в таком порядке: год, название и дата премьеры; дата первой рецензии, название газеты, фамилия автора. Итак, начнем:

1925 год

«Горе от ума» во МХАТе — премьера 24 января

26 января. «Вечерняя Москва» — рецензия Садко (В. Блюм)

28 января. «Правда» — рецензия П. Маркова

31 января. «Известия» — рецензия Ю. Соболева

27 февраля. «Правда» — рецензия П. Маркова (о 2-м составе)

«Тень осла» Фульда, в Театре бывш. Корша — премьера 1 октября

1 – 2 октября. «Вечерняя Москва» — рецензия К. Фамарина (Э. Бескин)

3 октября. «Правда» — рецензия П. Маркова

4 октября. «Известия» — рецензия Ю. Соболева

«Петербург» во МХАТе 2-м — премьера 10 ноября

1–4 ноября. «Вечерняя Москва» — рецензия К. Фамарина

15 ноября. «Известия» — рецензия В. Блюма 21 ноября. «Правда» — рецензия П. Маркова

1926 год

«Дни Турбиных» во МХАТе — премьера 5 октября

8 октября. «Известия» — рецензия А. Луначарского

8 октября. «Правда» — рецензия А. Орлинского

8 октября. «Вечерняя Москва» — рецензия М. Левидова

12 октября. «Вечерняя Москва» — отчет о диспуте в Доме печати

«Ревизор» в Театре имени Мейерхольда — премьера 9 декабря

7 декабря. «Вечерняя Москва» — рецензия о монтировочной репетиции (!).

10 декабря. «Известия» — эпиграмма на спектакль Демьяна Бедного.

11 декабря. «Вечерняя Москва» — рецензия Э. Бескина

13 декабря. Там же — рецензия М. Левидова

15 декабря. Там же — отчет о диспуте в ЦД Рабиса

17 декабря. Там же — перепечатка из ленинградской газеты статьи А. Луначарского

22 декабря. «Известия» — рецензия В. Волькенштейна

22 декабря. «Правда» — рецензия В. Дубовского и там же отдельная рецензия о музыке спектакля Е. Браудо

31 декабря. «Правда» — рецензия Н. Семашко (полемика с Дубовским)

31 декабря. Там же — ответ Дубовского Семашко

1927 год

9 января. «Правда» — отчет о диспуте по поводу «Ревизора» в ГосТИМе

7 января. «Вечерняя Москва» — «Сообщение о резолюции Пленума Ассоциации теа- и кинокритиков в связи с антиобщественным выпадом Мейерхольда на диспуте о «Ревизоре», «Сообщение о том, что М. Левидов персонально привлекает Мейерхольда к третейскому суду…»

Как видите, было довольно жарко! Мне лично это кипение страстей милее сегодняшнего «академизма». Впрочем, еще одна выписка из того же 1927 года.

«Бронепоезд» во МХАТе — премьера 8 ноября

18 ноября. «Правда» — рецензия П. Керженцева

21 ноября. «Вечерняя Москва» — рецензия В. Блюма

22 ноября. «Известия» — рецензия Н. Осинского

24 ноября. «Известия» — рецензия М. Ольшевца

26 ноября. «Вечерняя Москва» — рецензия А. Луначарского.

Любопытно, что «Вечерняя Москва» откликнулась дважды: у Луначарского — панегирик спектаклю, у Блюма — полный разнос всего. Разгром В. Качалова (!), похвала одному Н. Баталову — и концовка рецензии: «Но… чем звездочка ярче, тем ночь черней!» А в «Известиях» М. Ольшевец, резко полемизируя с рецензией В. Блюма, заканчивает статью так: «Мимо криков В. Блюма она (советская общественность) пройдет с насмешливой улыбкой. Невпопад бухнул в большой колокол».

Вот! Я зачитывал вам все это протокольно, почти без комментариев, но знали бы вы, какое в одной этой выборке столкновение полярно разных мнений, какое, я бы сказал, неравнодушие к театру!

Все зачтенное составляет ничтожную долю моих «архивных запасов», моих пухлых тетрадей. Учтите при этом, что я, повторяю, имел дело только с тремя газетами. А с такой же активностью в области театра действовало еще по крайней мере четыре-пять газет, не считая рецензий в нескольких

существовавших тогда театральных журналах. Я сознательно включил в свою выборку «Тень осла» Фульда в Театре бывш. Корша, чтобы показать, что так оперативно рецензировались спектакли не только программные или одиозные.

А вот вам еще одна небольшая выборка из 1925 года — перечень рецензий в «Правде» П. Маркова, бывшего штатным рецензентом газеты.

3 января — Сандро Моисеи — Эдип
3 января — «1881 год» — Театр МГСПС
25 января — «Спокойно — снимаю» (Театр сатиры)
27 января — «Эуген несчастный» (Театр бывш. Корша)
28 января — «Горе от ума» (МХАТ)
31 января — «Иван Козырь и Татьяна Русских» (Малый театр)
1 февраля — «Учитель Бубус» (Театр имени Мейерхольда)
27 февраля — «Горе от ума» (МХАТ)
17 марта — «Сорок палок» (Театр сатиры)
31 марта — «Голем» («Габима»)

Надо добавить еще, что тогда широко практиковалось иллюстрирование рецензий фотопортретами исполнителей данного спектакля, шаржами, рисунками на темы театра. Причем позволяла себе это не, только «Вечерняя Москва» — и теперь более щедрая в этой области, — но и «Правда», и «Известия» главным образом. Как бывало интересно, когда в день премьеры появлялись кулисами популярные художники Костомолоцкий и Мордмилович со своими альбомами и тут же выполняли «заказ» своей редакции. И это тоже ушло с газетных страниц. Почему? Ни я еще не закончил с выписками, один заряд еще не выпустил. Для этого я перенесусь в 1941 год, в предвоенную весну. 8 апреля в Театре имени Ленинского комсомола, где я тогда работал, И. Н. Берсенев выпускает премьеру «Парня из нашего города» К. Симонова. Прошу внимания!

11 апреля. «Вечерняя Москва» — рецензия А. Фонтштейна
13 апреля. «Советское искусство» — рецензия К. Финна
16 апреля. «Красная звезда» — рецензия Б. Розанова
17 апреля. «Комсомольская правда» — рецензия Героя Советского Союза Г. Михайлова
17 апреля. «Известия» — рецензия Б. Белогорского
20 апреля. «Московский большевик» — рецензия М. Гуса
20 апреля. «Боевая подготовка» — рецензия Злотниковой
26 апреля. «Правда» — рецензия Б. Галантера
27 апреля. «Московский комсомолец» — подборка из отзывов

зрителей

27 апреля. «Литературная газета» — рецензия С. Заманского.

Ну как? Несколько неправдоподобно выглядит по нынешним временам, не правда ли? А ведь это норма! Так должно быть. И, возвращаясь опять к 20-м годам и опыту П. Маркова, я хотел бы сослаться на высказывание самого Павла Александровича о работе театрального критика. В одной из своих речей уже в конце 50-х годов, вспоминая о своей работе в «Правде», он говорил, что театральная критика не право, а долг и обязанность, подчас тяжелая, ибо, хотел он того или не хотел, он обязан был идти и давать отчет о спектакле, как режиссер обязан ставить, как актер обязан играть. Вывод ясен — каждая газета должна иметь своего штатного критика, что отнюдь не исключает возможности приглашения любого другого лица для написания рецензии, представляющей специальный интерес. Кстати, одно техническое (оно же и творческое) соображение: зачастую рецензии того же Маркова занимали минимум места, например рецензия о втором составе «Горя от ума». Вот посмотрите-ка ее размер. Маленький прямоугольник (16 сантиметров в длину, 6 — в ширину), и набран он петитом. А сказано — многое. Это тоже надо уметь. Желающие могут убедиться — «Правда» от 27 февраля 1925 года, заглавие «Горе от ума» в МХАТ — 2-й состав». (Должно быть, и гонорар-то платили не за размер, а за качество!)

И вот — об «уметь». Может быть, искусство портативной рецензии и ослабело, ибо оно шлифовалось в связи с оперативностью отклика, но важно отметить другое: неизмеримо вырос *общий уровень* советской театральной критики по сравнению с уровнем дореволюционным, да и уровнем вот тех же 20-х годов, которые столь много я цитировал. (Подчеркиваю — *общий уровень,* потому что ведь был Васильев-Флеров, был Кугель. Не говорю уже о Белинском, о Стасове…) Стало быть, есть кому писать, а место в газетах не находится. Вот почему и приходится говорить в первую очередь не о том, какой должна быть рецензия, а о том, что она — должна быть.

Очень хочется мне затронуть два вопроса еще. Озаглавил бы я их так:

1. Таинственная пауза после премьеры.

2. Рецензия — и ситуация.

Договоримся заранее: не существует вопроса «нужна ли рецензия», «читают ли рецензию в театре» и т. д. и т. п. Может быть, ученик средней школы Плятт и выглядел патологическим юношей, когда собирал и наклеивал в альбомы чужие рецензии… Может быть. Но ведь всем вам знакомы актерские альбомы,

иногда наивные, часто очень интересные — ведь в них «вклеена», так сказать, актерская жизнь! Рецензия — это резонанс, а если она талантливая да еще подробная — то и насущная помощь. Итак, рецензия нужна, театр ее ждет. Вот премьера, на которой присутствует театральная пресса. Что же дальше? А дальше, за редчайшими исключениями, и наступает эта «таинственная пауза»… Легендой звучит для нас сегодня фраза вроде вот такой: «Наутро Москвин проснулся знаменитым…» (После «Федора».) Или такая очень знакомая по многим театральным мемуарам: «… я еле дождался утра и, не умываясь, выбежал за газетами. Увы, ни в одной из рецензий я не нашел ничего хорошего о себе!» А рассказанное сегодня Валентином Николаевичем Плучеком?! Вдумайтесь, на другой день после премьеры «Дамоклова меча» в Театре сатиры — в Париже, в «Юманите», уже была рецензия! Московской Плучек дождался месяца через полтора! А та, парижская, была написана ночью после премьеры московским корреспондентом «Юманите» и продиктована по телефону. В этом ничего героического не было, нет, просто так полагается! И отнюдь не каждая из таких «нормально быстрых» рецензий должна отличаться низким качеством. Просто это надо уметь.

Я не высчитывал среднюю продолжительность существующей сейчас в театральной прессе «паузы», но во всяком случае, за редкими исключениями, она исчисляется не днями! Так как у нас сегодня диалог тех, кто делает спектакль, и тех, кто делает газету, я вам расскажу, как эта пауза читается с позиций театра, и вы потом объясните, как обстоит дело фактически. Вот вам примерный диалог между самым любопытным актером и завлитом, столь часто звучащий в кулуарах театра.

Вопрос: — Что же о нас до сих пор ничего нет? Ведь, кажется, смотрели уже «Вечерняя Москва» и «Известия»?

Варианты ответов: — Видите ли, рецензия, кажется, уже написана в «Известиях», но вот послезавтра смотрит завотделом литературы и искусства «Известий», и тогда все решится.

— Видите ли, должен был писать Икс, но он выехал в заграничную командировку, а Игрек, которому теперь поручено, сможет посмотреть только в конце месяца…

— Видите ли, они в редакции хотят подождать отклика «Правды», и тогда уж они уж…

И т. д. и т. п.

Может быть, все и не так, но, ей-богу же, пауза выглядит паузой увязываний, согласований, тактических выжиданий… Таинственно и неприятно! И даже за счет культа личности отнести нельзя, ведь я говорю о днях сегодняшних. А кроме того, вспомните: цитированные рецензии о «Парне из нашего города»

вышли ведь в апреле 1941 года, в период расцвета культа. Даже! И всего-то речь идет о том, чтобы советский театрик, честный труженик с проверенной анкетой, вовремя откликнулся на очередную премьеру положительно или отрицательно, глядя по спектаклю. И страшно становится, как подумаешь, какой «потерей бдительности» была отмечена работа редакций московских газет в тех же самых 20-х годах!

Хочу поговорить о нашем «Бунте женщин». Любопытная история происходила с этим спектаклем. Мы, актеры, любили его играть — нас увлекали задачи, поставленные перед нами Завадским, нас приятно волновал сверхпереполненный зал и вот это такой музыкой звучащее «нет ли лишнего билетика», которое слышишь уже по дороге на грим. Я, наконец, в период генеральных прогонов видел часть спектакля из зрительного зала, и у меня сложилось высокое мнение о том «залпе» таланта, которым выстрелил в этом опусе мой учитель и режиссер. И я думал: ну уж, тут без резонанса в печати не обойдется! Ничего подобного! Премьера была сыграна И июля 1962 года. Вот вам перечень откликов. В 20-х числах июля — небольшая рецензия Н. Лейкина в газете «Литература и жизнь», рецензия восторженная и, что для нас еще важнее, бесстрашная, так как, по дошедшим до нас слухам, «безумец» Лейкин написал ее в тот момент, когда спектакль не имел еще официального разрешения, не имел «лита». Был такой момент. Затем в «Литературной газете» короткая информация о премьере и небольшая подборка из отзывов делегатов Конгресса за всеобщее разоружение и мир. Затем маленькая рецензия в «Известиях» М. Бессараб. Затем в «Правде» информация о премьере. Рецензии в «Правде» не было вообще. Не было ее и в «Советской культуре». Все! Еще узнали мы, что в те же июльские дни маленькую рецензию написал Е. Холодов. Прочли мы ее в ноябрьском номере журнала «Театр». Правда, рецензия очень приятная для театра. Ну а где же «Вечерняя Москва»? Милая сердцу москвича быстрая, оперативная «Вечерка»? Она наконец откликнулась — 22 января 1963 года, то есть примерно через полгода после премьеры. Откликнулась странно — в рецензии И. Адова после изрядного количества комплиментарных фраз вдруг следует финальный абзац, в котором упрек спектаклю в пацифизме. Нам, естественно, больше нравятся строчки Холодова: «…раз война — бедствие для всех, значит, все должны против нее бороться. Именно эта мысль стала сверхзадачей нового спектакля моссоветовцев». Дело не в том, что вот Холодов нас ни в чем не упрекает, и посему он нам мил, а Адов упрекает, и мы на него дуемся. Дело в том, что адовский негативный абзац выглядит написанным так, на всякий

случай, осторожности ради. Вот что огорчает. И еще — во всех перечисленных откликах — только три фамилии: Завадский, Марецкая, Плятт. А между тем я сам видел, что спектакль не беден актерскими удачами, не говоря уже о работе художников А. П. Васильева и В. И. Араловой, композитора Кара-Караева… Так в чем же дело? Может быть, я во всем не прав и спектакль не заслуживал подробного разговора? Но веселый хоровод гостей, шумевших у нас за кулисами каждый раз по окончании «Бунта», говорил об обратном. Мы понимаем, что приходили к нам те, кому нравилось. Так почему же не поспорить и не подбросить театру горючего, которое всегда образуется в творческих спорах?! И опять появляется унылая мысль: а может, молчала пресса из осторожности? Вот, дескать, моссоветовцам и «лит» долго не давали, и мужчины в этом «Бунте» без штанов ходят — связываться ли?.. Досадно, очень досадно, что критика отказала себе в удовольствии поживиться этим спектаклем — в любых угодных ей смыслах!

Теперь о рецензии — и о ситуации! Не знаю, как вы, а я частенько с недоумением читал хорошие рецензии на плохие спектакли какой-нибудь из союзных республик, привезенные на смотр в столицу. Слов нет, во время этих декад мы увидели много талантливого в искусстве этих республик. Плохое бывало тоже — его все равно хвалили. Мне объясняли — поднимают культуру данной республики. Я могу понять, если культура эта поднимается увеличением ассигнований на нее, но печатная неправда о ее искусстве — вред. С декадами было хоть понятно, что к чему. А бывают рецензии-ребусы, расшифровать которые — мучительный труд.

Скажем, ты видел такой-то спектакль, такого-то актера в нем — слабо все это! И вдруг появляется рецензия, да не простая, а панегирическая. И вот сидишь и гадаешь — в связи с какой ситуацией это происходит? Какой-нибудь средний спектакль западного автора живет в тени, так как с родиной данного автора нет альянса у нас, да и спектакль так себе… Затем начинается альянс, и тут же начинается печатное пропагандирование данного спектакля. Поймите меня правильно — театральное искусство может принести много пользы в международных отношениях. Силою *своего искусства,* и только. А не фактом своего существования — вот-де подходящий спектакль на международную тему, давайте его тащить! Все, о чем я сейчас говорю, достаточно элементарно и очевидно, но тем не менее еще бытует у нас.

Вот и не осталось у меня времени для разговора о рецензии как таковой. А тут тем — непочатый край! Кроме естественного

положения вещей, когда актер радуется хорошей рецензии и огорчается от плохой, есть еще нюансы в нашем восприятии рецензии: я, например, предпочту развернутую рецензию Юзовского, в которой он спорит с моим толкованием роли, проходной рецензии неинтересного для меня критика, который меня недоказательно похвалит. Но со всеми нашими претензиями к театральной критике мы вот что должны помнить: талантливая рецензия из ничего возникнуть не может. Любимая всеми нами стасовская «Радость безмерная» вызвана к жизни талантом Шаляпина. Словом, театр, актер должны давать повод для отзыва яркого. Но критик должен уметь и другое: *ярко разгромить серый спектакль* — очень это полезное дело! Я ратую за темпераментные статьи о театре, за страстное отношение к театру, за преданность ему.

С полным уважением и любопытством относясь ко всем прочим искусствам, я лично люблю театр наиболее преданно и нежно. Никогда и ни от чего театр не умрет! Он был, есть и будет очагом культуры, наиболее манким для зрителя. Даже при полном расцвете кино и телевидения, так, во всяком случае, кажется мне. И пусть в этом очаге огонь не всегда будет пылать — в иные моменты он будет затухать, тлеть, стелиться понизу, чтобы потом вновь вспыхнуть ярким пламенем, — но гореть он будет всегда, он вечен, так же, как вечен интерес зрителя к встрече с живым актером сегодня, здесь, сейчас. Но сегодня более чем когда-либо театру нужны крылья, ибо в наши дни слово *«взлет»* обязательно для всех профессий. Крылья для творческого полета — и крылья поддержки, а здесь роль печати огромна.

В день, когда Герман Титов делал свой очередной виток, я зашел подряд в несколько магазинов — искал лезвия для бритья. Их не оказалось в продаже. Вообще в городе. Было что-то невыносимо неприличное в параллельностях таких явлений, как величие космического подвига и примитивная необорудованность быта на земле, пославшей ввысь своего космонавта.

Вот так же, и именно в наши дни, невыносима мысль о том, что в деле, которому ты служишь, что-то *когда-то* было лучше, чем теперь. Любое — и маленькое, и большое. А театр и печать — это тема не маленькая. И я не хочу больше, думая о ней, цитировать 20-е годы! Я хочу примеры лучшего находить в днях сегодняшних, угадывать в днях будущих. Нельзя жить сейчас по такой вот «удобной» обывательской схеме: великое — это где-то там, в небе, само по себе, а мы здесь, внизу, на земле, сами по себе — как-то поигрываем, как-то пописываем…

Честное слово, космические потрясения к чему-то обязывают и нас!

О чтении, голосовом гриме и радио

С 30-х годов радио стало постоянной сферой моей деятельности, параллельной театру, моей любовью и привязанностью. С появлением телевидения все реже приникают люди к репродукторам и радиоприемникам. И мне захотелось напомнить о том, какие интересные вещи могут происходить в эфире.

Как ни странно, но дебютировал я на радио в качестве… диктора. Было это в 1931 году. До сих пор помню, как было страшно остаться одному в радиостудии перед микрофоном… помню первые слова дикторского материала: «Шацкин и Стэн признали свои ошибки…» — и дальше что-то на страницу убористого текста.

Вот с тех пор и по сей день радио является постоянной сферой моей работы, параллельной театру. В радиостудии я перепробовал за это время все виды деятельности: был диктором, чтецом во всех жанрах, практикующихся на радио, читал художественную прозу, стихи, публицистику, конферансы к литературным, музыкальным и драматическим передачам, к операм и опереттам; был радиоактером, шумовиком, даже вокалистом, только что не играл на музыкальных инструментах и не настраивал их. Таким образом, опыт у меня накопился большой и разнообразный.

Но самым существенным обстоятельством с точки зрения формирования моих вкусов и привязанностей я считаю то, что, придя на радио в качестве диктора, я через какой-нибудь год оказался членом труппы своеобразного радиотеатра, возникшего в недрах детского вещания под руководством О. Н. Абдулова, ярчайшего деятеля на этом поприще.

В ту пору все мы, активисты этой труппы, были очень молоды, озорны и одержимы желанием постоянно что-то изобретать в эфире.

Разумеется, слова «театр», «труппа» я употребляю условно. Никакого официально организованного театра и штатов при нем не было — к услугам детского вещания, как и теперь, были артисты всех театров Москвы. Они шумной и многолюдной толпой бродили по этажам Центрального телеграфа, где тогда были расположены основные студии радиовещания, где, кстати сказать, существовал театр для музыкальных передач. Многие из моих «товарищей по микрофону» тех лет и ныне работают в разных московских театрах или стали виднейшими радиорежиссерами и актерами, многих я потерял из виду, но

тогда мы были очень спаяны и дружны: Л. Пирогов, А. Кубацкий, Н. Литвинов, Н. Герман, А. Ильина, Н. Львова, М. Лаврова, Ю. Юльская, Д. Фивейский, В. Сперантова, П. Павленко, М. Баташев, А. Целиков, А. Горшкова, Н. Павлов, я — мы все составляли труппу этого ядра, режиссировал О. Абдулов, присяжным автором-инсценировщиком был К. Андреев, присяжным композитором — Ю. Никольский, а дирижером — А. Ройтман.

Даже среди довольно текучего состава оркестрантов появлялись наши «болельщики», такие, как скрипач Абезгауз, цитировавший наизусть тексты из наших ролей, знавший, кому из нас и как надо аккомпанировать. Эти «болельщики» представляли собой великолепную аудиторию, жадно откликавшуюся на юмор и наши «радиотрюки». Поэтому мы страшно любили передачи, в которых был занят весь состав оркестра во главе с дирижером Ройтманом (в послевоенные годы таким же постоянным и любимым нашим дирижером в детских передачах стал Б. Шерман), ибо в этих случаях мы могли играть не только для радиослушателей, но и для «живых» зрителей, сидевших в студии за своими пультами и вполне заменявших нам театральную аудиторию. Я, разумеется, перечислил далеко не всех энтузиастов детского вещания того времени; одновременно с нами действовала, например, группа, связанная с великолепным радиорежиссером Розой Иоффе; я назвал, очевидно, прежде всего тех, с кем больше был связан по работе над передачами. Важно другое — то, что тогда на радио сплотилась порядочная группа людей, объединенная не ведомственно, а творчески, в полном смысле этого слова.

И результаты получились отличные: помню, как все мы гордились тем, что передачи именно детского вещания пользовались наибольшей популярностью среди радиослушателей. И это понятно, если перечислить далеко не полный перечень авторов, произведения которых инсценировались для наших передач: Чехов, Лесков, Гоголь, Гайдар, Джон Рид, Сервантес, Диккенс, Жюль Верн, Джек Лондон, О'Генри — так накапливался «золотой фонд» радио. Вот почему я начал свои воспоминания с 30-х годов, так как именно тогда, зараженный и увлеченный игрой в этих радиоспектаклях, я привык ощущать себя у микрофона актером, а не чтецом.

Попробую раскрыть свою мысль.

Мне думается, что применительно к нашей работе слова *чтец, чтение* употребляются не очень точно. Это, скорее, жанровое определение: если артист не играет в спектакле, а исполняет с эстрады или по радио художественную прозу или

стихи, значит, чтец. Более выражает предмет современное обозначение — мастер художественного слова. Но это словосочетание звучит излишне напыщенно, да и не в наименовании дело.

Суть в том, что «читать» можно по покойнику, прочитать, или «зачитать», можно протокол собрания или сводку погоды, но любой рассказ, стихи, даже публицистику можно (и нужно) рассказать, даже сыграть, смотря по тому, что в данном случае требуется. Я не знаю, существуют ли другие точки зрения на данный вопрос, но, к сожалению, существует плохое исполнение по радио и прозы, и стихов. Это происходит потому, что читают, а не рассказывают. Я не исключал себя из числа иной раз плохо читающих. И у меня, как у каждого, бывают передачи «проходные», исполняемые незаинтересованно, или передачи попросту неудавшиеся. Определяется все это не только качеством твоей работы над материалом, но зачастую и самим материалом, мерой глубины или художественности исполняемой вещи, иной раз — спешкой при выборе вещи или ошибочностью выбора. Но всякий раз, когда я бываю недоволен своим исполнением в ходе передачи или морщусь, слушая свою запись по радио, я думаю одно и то же: изменил своему принципу — просто читал. Но, пожалуй, хватит теоретизировать, лучше обратиться к примерам из практики.

В начале января 1958 года мне довелось получить очень любопытный материал для передачи, точнее, для передач, так как их на материале данного рассказа было сделано пять, одна за другой — 6, 7, 8, 9 и 10 января 1958 года. Называлась передача «За бортом по своей воле», автором ее был французский врач Ален Бомбар, опубликовавший свои записки несколько лет тому назад. В очень живой и эмоциональной форме он рассказывал о подвиге, который совершил во имя науки, во имя спасения многих человеческих жизней: на надувной резиновой лодочке, питаясь только тем, что давало ему море, утоляя жажду только морской водой и лишь иногда дождевой, переплыл сначала Средиземное море вдвоем с приятелем, а затем в тех же условиях проделал путь один. Путешествие это заняло больше 60 дней и преследовало при этом одну цель: доказать, что люди, потерпевшие кораблекрушение и оказавшиеся в море, тем не менее погибают не от голода или жажды, а скорее от страха, перестав бороться за свою жизнь.

Материал записок Бомбара был настолько интересен и по манере изложения, и по фактам, что казалось — читай его себе грамотно, и успех передаче обеспечен. Тем более частично факты изложены в форме дневника — документа, написанного на месте

событий. Но если посмотреть на этот материал глазами не чтеца, а актера, если почувствовать его актерским нутром, то сразу захочется волноваться вместе с Бомбаром, вместе с ним протестовать, отчаиваться, веселиться — даже не вместе с ним, а скорее вместо него. Тем более что написана книга от первого лица, и читающий (вот не могу отделаться от этого неверного выражения), нет, не читающий, а исполняющий эту вещь актер должен быть Бомбаром! Так я и поступил, сделав передачу как монолог, только разбитый на пять частей, пытаясь передать характер незнакомого мне, но такого понятного героя, стараясь не забывать, что автор — врач, что он француз, что он молод (ему посреди океана исполнилось, кажется, 28 лет), одним словом, стараясь, чтобы передача звучала как рассказ самого Бомбара только, на русском; языке. Хорошо ли я ее прочел, и что удалось мне в моих намерениях — не знаю. Эфир был прямой, не на запись, и себя, разумеется, не слышал. Отзывы были хорошие, но они могли относиться к содержанию. Знаю только то, что мне было интересно, я был увлечен материалом и задачами, перед собой поставленными, и мне как-то «жилось» у микрофона.

Такой же рассказ-монолог мне довелось делать с режиссером литературно-драматического вещания А. Шиповым. Очень сильно, мощно, я бы сказал, написанный рассказ до той поры неизвестного мне австралийского писателя Д'Арси Ниланда, называющийся «Старик был императором», в котором повествуется о простом человеке, только что вернувшемся с похорон отца и теперь рассказывающем собеседнику, кем для него был отец, «царством которого был дом, построенный им самим, троном — этот старый, расшатанный стул, подданными — шестеро детей и одна женщина, скипетром и мерилом власти — его руки» — руки труженика, только своим трудом обеспечивающего большой семье сносное существование. Этот рассказ — гимн труду, сочетающий в себе патетику и юмор, быт и жанровые сцены, ведущийся то от лица героя, то от лица старика или его жены, то от автора. Тем не менее это рассказ-монолог, ибо главным здесь было найти, ощутить человека, который говорит о своей жизни, через его восприятие дать образ отца, матери. Ведь это он, Денни Кальхаун, рассказывает о своей и их жизни, и нерв передачи это его темперамент, его манера мыслить и выражаться, которые должны были стать моими. Сюда и направил главные поиски режиссер Шипов, отличный, по моему мнению, руководитель и помощник радиоактера в его поисках. А. Шипов — человек театра. Он знает цену действия, текста, очень тонко анализирует подспудные мысли, ставит перед исполнителем подчас очень трудные задачи, но зато заставляет

играть рассказом. Не один чтецкий материал готовил я с ним для радио, и всегда мне казалось, что мы работаем над ролью для какого-то спектакля.

Я знаю, что существуют разные взгляды на принципы художественного чтения и существуют противники игровой подачи материала, за которую сейчас ратую я, очевидно, потому, что мне это ближе как актеру драматического театра по профессии. Считается, наоборот, более правильной спокойная, эпическая манера подачи материала, лишь намекающая на существующие в рассказе образы людей.

Что ж, дело вкуса, и спорить тут трудно. Мне, например, очень импонирует манера Игоря Ильинского, про которого прежде всего хочется сказать, что он играет рассказы. Я слушал в его исполнении рассказ Чехова «Сапоги». Ведь что он, грубо говоря, делает? *Своим* голосом играет за автора и *разными* голосами за других персонажей, причем таких голосовых трансформаций у него четыре: Муркин, Семен, Блистанов, Бобеш.

И это хорошо, потому что талантливо, в противном же случае невозможно было бы слушать, однако доказывает лишь одно: если актер располагает данными, чтоб так сыграть рассказ, пусть он это делает. Это, на мой взгляд, предпочтительнее.

Кроме того, очень многое зависит от ощущения стиля исполняемого автора; очень важно правильно почувствовать, что данному автору «идет». Совершенно очевидно, что, скажем, Тургенев и О'Генри требуют разных выразительных средств для их воплощения.

Но вот новый вопрос: а как же читать «пейзажную» прозу? Как читать, например, спокойную, струящуюся прозу Тургенева? У меня сейчас под рукой томик «Накануне». Открываю наугад: «… под липой было прохладно и спокойно; залетевшие в круг ее тени мухи и пчелы, казалось, жужжали тише; чистая, мелкая трава изумрудного цвета, без золотистых отливов, не колыхалась…» И т. д. Это можно прочитать красивым голосом, логично, объективно рисуя картину летнего дня. А можно связать эти строки с душевным состоянием героев романа Берсенева и Шубина, лежащих тут же, в этой траве изумрудного цвета, и текст звучит по-иному, он станет необходимым для выражения важных мыслей автора, станет действенным. И даже хрестоматийное «Чуден Днепр при тихой погоде» может дать исполнителю материал для выражения чего-то большего, нежели смакование музыки гоголевского слова и умильное любование видом великой реки.

Я говорил до сих пор о внутреннем ходе в работе над вещью, о принципах вскрытия материала и при этом, очевидно, излагал

некоторые азбучные истины. Но ведь случается так, что очевидное для каждого человека бывает не вполне ясным для другого, и поэтому обмен мнениями в области практической работы на радио может оказаться полезным.

Теперь пора поговорить о средствах внешней выразительности актера на радио, о том, что может дать слушателю звучащее в эфире слово. Тем более хочется заметить, до чего, на мой взгляд, мы иногда бываем равнодушны к радиопоискам, а возможности таких поисков, особенно при сегодняшнем развитии радиотехники, очень велики. Именно такие вот поиски донесли до слушателей прелесть образа Буратино, подаренную эфиру талантом режиссера Розы Иоффе и актера Николая Литвинова, догадавшихся о возможностях звукового трюка при записи на пленку и поставивших технику на службу фантазии и художественному творчеству. Правда, в данном случае техника сочеталась с режиссерским дарованием и опытом Р. Иоффе и актерской заразительностью и музыкальностью Н. Литвинова. Но не только поиски такого рода я имею в виду. Я хочу напомнить о том, как играют в эфире такие компоненты художественных передач, как голосовой грим, пауза, перемены ритма и темпа, удаление и приближение к микрофону, — словом, все то, что может делать в студии актер, движимый желанием создать радиообраз без помощи костюма, грима, света и других воздействий театрального зрелища, руководимый хорошим режиссером и фоником.

Вот тут я снова вернусь к воспоминаниям, с которых начал, — о нашем театре детского вещания 30-х годов. Буйный театральный талант Абдулова делал многое. Щедрость его фантазии, юмор, острые и смелые «сочные» подсказы актера и, наконец, отличное ощущение им радиоспецифики — все это в соединении с нашим горением и азартом приносило успех. В поисках радиообраза у нас развивалось нечто вроде соревнования: кто придумает наиболее неожиданное решение роли, найдет наиболее интересный «звуковой грим». С тех самых пор эта проблема голосового грима занимает меня на радио всегда. Это ведь крайне важно. Подумайте только, как звуковая характерность может обогатить радиороль. И сколько тут возможностей для поисков! Ведь микрофон идеально передает любой голос. Все виды тембров: металл в голосе и, наоборот, хрип, шепелявость, картавость, заикание, одышку, все оттенки смеха, шепот, паузу, тяжелое дыхание — ну, одним словом, перечислять можно еще долго. А так ли часто пользуются этим у микрофона в полную силу наши актеры и режиссеры? Любят ли они это, увлекаются ли этим? Далеко не всегда. Зачастую

пренебрежительно считают, что это не главное, не существенное.

Разумеется, не с этого надо начинать работу. Не поймите меня так, что мы увлекались заиканием и хрипением как самоцелью, нет. Этому предшествовала большая работа: анализ текста, разбор мыслей персонажей, поиски стиля данного автора, шло «вживание» в роль, общение друг с другом. Но вот наступала пора, когда все накопленное надо было выразить у микрофона, — тут и начиналось изобретательство. Какой, например, простор для фантазии режиссера и актера давали диккенсовские «Посмертные записки Пиквикского клуба»! Это были передачи с продолжением. Мы выпустили в эфир, по-моему, передач десять, и, судя по письмам, радиослушатели ожидали каждую следующую передачу с нетерпением. Тут уж надо было вовсю творить, пробовать. Что ни роль — яркий, характерный образ, который надо было найти, закрепить, владеть им свободно и точно от передачи к передаче, не сбиваясь. Тут уж Абдулов развернулся вовсю и как режиссер, и как актер, и как постановщик песен, ибо вокала в «Пиквике» было много: арии отдельных персонажей, знаменитый марш пиквикистов, исполнявшийся хором, лирическая новогодняя песенка — все это прелестно было написано композитором Юрием Никольским. Мы, драматические артисты, обожаем петь, хотя, собственно, ни у кого из нас нет певческого голоса. А уж петь под оркестр — это предел мечтаний! В «Пиквике» все музыкальные номера шли под оркестр. Нот мы не знали, почти все были так называемые слухачи, то есть вызубривали мелодии с пианисткой, а затем пели под оркестр.

Помню, как один из композиторов изумлялся этому полному бесстрашию, с каким мы стремились поскорее запустить в эфир наши арии. Объяснялось это просто: как певцам нам терять было нечего, забота о голосе, за неимением такового, для нас тоже отпадала, и мы наслаждались самим фактом пения, стараясь как можно лучше донести юмор текста (а текст пиквикских песен был всегда смешным).

Вообще в передачах детского вещания петь надо было много. Арию умного Крокодила из передачи «Беседы умного Крокодила», созданной Агнией Барто и Риной Зеленой, я даже записал на граммофонную пластинку. Одну сторону пластинки занимал мой Крокодил, а другую — ария Попугая из той же передачи в исполнении О. Абдулова. В этом вокальном баловстве была та полезная сторона, что мы тренировали и музыкальность, и ритмичность, и выразительность речи.

Началась эра магнитофона. Возможность записываться и прослушивать себя принесла нам, актерам, не только массу

радостей, но еще больше огорчений, так как слишком много несовершенств — речевых, дикционных и прочих — открылось в исполнении даже у самых маститых исполнителей. Но, конечно, помощь магнитофона трудно переоценить. Вспоминаю, как бился я над поисками голоса Холмса для передачи «Собака Баскервилей» по знаменитому рассказу Конан Дойла. Ведь это же был как-никак сам Шерлок Холмс, популярный образ для моих юных, да и не только юных радиослушателей. Получалось так, что «не шел» Холмсу мой собственный голос глуховато-баритонального тембра. Всем нам, участникам передачи, казалось, что голос Холмса скорее высокий, металлический, иногда с пронзительными нотами; манера говорить очень собранная, точная, резкая — словом, не моя. Запишем на магнитофон, послушаем — не то! Текст хорошо разобран, мысли ясны, наметились интересные куски, все мы как-то уже зажили своими ролями, пора плыть к финишу, а у меня все еще не найден «звуковой» Холмс. Нужно ли говорить, как помогает в таких случаях саморевизия. Слушаю себя и чувствую: неорганично, «деланье» голоса, а из данной роли нельзя просто взять резкую звуковую характерность, это допустимо в роли с меньшим количеством текста, а тут — надоешь слушателю. Вот так пишем, стираем, опять пишем — от дубля к дублю. Наконец добрались до истины. В голосе у каждого человека есть свои естественные верхи и низы. Один и тот же человек может говорить и низким, и высоким голосом, но — своим, не наигрывая бас и не «петушась». В конце концов нашлось и в моем голосе нечто подходящее для Холмса.

А что наши поиски не были напрасными, доказывает такой, например, факт. Вторая серия «Собаки Баскервилей» начинается с длинного монолога Ватсона, а Холмс появляется много позже и неожиданно, причем никаких предварений, объясняющих, кто сейчас говорит, в передаче нет. И вот подходит ко мне как-то один из театральных оркестрантов, любитель наших детских передач, и рассказывает, что вчера у них дома слушали вторую серию знаменитого рассказа. Его сын, пятнадцатилетний мальчик, с первых же слов Ватсона закричал: «Ой, совсем не то, не похож!» — имея в виду Холмса и думая, что уж, конечно, с его слов начнется такая передача. А когда зазвучали мои первые реплики, сразу последовал крик: «Он! Он!» Это и было мне наградой за поиски. С удовольствием выслушав эту эмоциональную рецензию, я лишний раз подумал об огромной пользе магнитофона.

Или другой пример. Мы много бились еще над такой звуковой окраской для Холмса — чирканье спичкой и

закуривание трубки, без которой Холмса представить невозможно. Я в жизни трубку не курю, но специально купил себе маленькую трубочку, которая не затрудняла бы губы и вместе с тем, вложенная в рот нужным образом, слегка «засоряла» бы звук в требуемых местах. А звук зажигаемой у микрофона спички найти было уже легко. Вначале мы немного переборщили, рассовав «курительные» звуки куда надо и куда не надо, но потом опомнились и оставили их в трех-четырех местах в моменты, подчеркивающие раздумья Холмса: слышно чирканье спички, характерный губной звук — посасывание мундштука, выпускание дыма, пауза и текст. Мелочь, кажется, но с ней пришлось долго возиться.

Конечно, про эту первую передачу можно сказать, что и просто прочтенная, без всяких ухищрений, она все равно представила бы интерес за счет фабулы, так что к чему все наши «изобретательства»… Но «хозяином» передачи был Николай Литвинов, понимающий прелесть театрализации вещи на радио, и поэтому «Собака Баскервилей» делалась именно как радиоспектакль, со всеми атрибутами жанра.

Мне вообще очень приятно, что режиссерами ряда передач, в которых мне доводилось играть и которые сохранены в записи как представляющие определенную ценность, явились мои долголетние товарищи по радиоработе, в прошлом люди театра, отчего мне особенно легко с ними работать. «Легко», впрочем, не то слово, трудностей в работе всегда много, но я имею в виду наличие общего языка. Такими передачами, которые идут на радио периодически и вызывают во мне теплое чувство при воспоминании о том, как они создавались, являются, например, «Слоненок» Р. Киплинга, очень изобретательно поставленный Ниной Герман, радиоспектакль по рассказу Чехова «Ионыч», сделанный А. Столбовым, и радиоспектакль «Старый учитель» по рассказу чешского писателя Яна Дрды, который ставил Николай Литвинов вместе со Столбовым. У каждой из этих трех передач были свои специфические трудности, все они резко различны по стилю, но во всех трех мне работалось радостно — это был театр!

Нине Герман свойственны театральная образность и хорошее ощущение правды, и она очень верно вела меня к выражению моими средствами характера Слоненка, очень юного, крайне любопытного, очень громкоголосого и шумливого. А когда я начинал сомневаться в своих возможностях, поскольку до этого в области животного мира специализировался на волках и крокодилах, она очень тонкими педагогическими ходами убеждала меня в том, что слоны — мое призвание, что мой глуховатый баритон — самый что ни на есть слоновый звук, что

во мне уже проглядывает та наивность, непосредственность, которая выражает этот характер. И опять — трудные поиски голосового грима. И очень радостный день, когда я поймал некую гнусавость в сочетании с трубным звуком и нам показалось, что это хорошо выражает голос Слоненка, которому Крокодил вытянул нос, с тех пор называемый хоботом.

Занятость в чеховском «Ионыче» не ставила передо мной никаких задач в области внешней выразительности. Тут все должно быть внутри, ведь мне принадлежал текст от автора. Мало ли? Должен сказать, что постановка на радио «Ионыча» мне представляется одной из тех задач режиссера, когда абсолютное видение вещи в целом и в частностях моментально подчиняет себе актера и все становится на свои места, потому что человек, ведущий работу, очень точно знает, куда надо вести. Любопытно, что ставил «Ионыча» сравнительно молодой тогда режиссер А. Столбов. Он был, если не ошибаюсь, моложе всех участников передачи, но к этому времени уже имел солидный стаж радиорежиссуры: театральное образование, да к тому же был еще кинематографистом. Словом, сплав всех профессий, очевидно, полезный для радиорежиссера. А главное, он долго вынашивал «Ионыча», и его увлеченность вещью безотказно заражала всех, начиная с самой маститой из нас Софьи Владимировны Гиацинтовой, очаровательно сыгравшей Туркину. Но дело было не только в том, что Столбов будоражил нас своей азартностью, важно было то, что, на мой взгляд, он очень правильно прицелился, и поэтому передача попала «в яблочко». Он почувствовал Чехова вне привычных канонов, следуя которым исполнители быстро обрастают излишней камерностью, этакими «чеховскими» полутонами и прочей дребеденью, якобы свойственными Чехову. Благодаря этому моя роль от автора стала чрезвычайно активной, потому что именно мне надо было выразить все подтексты автора, те темперамент, горечь и боль, с которыми повествует Чехов о бесталанном городишке и его обитателях, о жизни, подобно трясине засосавшей действительно подававшего надежды молодого врача, превратившегося из непосредственного, полного хороших, свежих чувств человека в заплывшего жиром — физическим и нравственным — Ионыча.

И, наконец, «Старый учитель».

Литвинов, ныне художественный руководитель, возглавляющий детское вещание, как один из наиболее популярных режиссеров и актеров радио, своими корнями также принадлежал драматическому театру, в котором он вырос и сделал много интересного. Поэтому, когда мы работали над образом старого учителя, героя этой передачи, я чувствовал себя

в привычной атмосфере театральных поисков сложной характерной роли. А роль была действительно непростая. Несколько привычный, знакомый образ педагога, идеалиста-чудака, влюбленного в свой предмет, и в то же время «человека в футляре». Дрда в ходе рассказа выводит старика на просторы жизни, делает участником партизанской борьбы против захватчиков, временно оккупировавших Чехословакию. Старый учитель, ставший борцом за независимость своего народа, обретает наконец-то не только книжную мудрость жизни.

Этой эволюцией роли очень трудно было овладеть, так как в радиокомпозиции по сравнению с рассказом она очень скупо была передана. Кроме того, явно эксцентрический характер старика требовал острой внешней характерности и, особенно во второй части, глубины чувств, сердечности, теплоты. А я то излишне «сентименталил», то «карикатурил» роль, впадая в крайности и не умея сочетать все это в целостном характере одного человека. Опять мы кропотливо отбирали «идущее» и «не идущее» к роли, опять записывали и стирали… Я любил работать у микрофона, когда за стеклом фонической будки виднелся Литвинов, «дирижировавший» происходящим. Он представляется мне неким очень точным «звукоуловителем», моментально реагирующем на правду или фальшь, Будучи сам хорошим, характерным актером, Литвинов, не только корректировал мою работу, но и подбрасывал мне много ценных мыслей, приближающих меня к желаемому результату, иногда он просто: практически проигрывал в студии отдельные куски роли. И когда мы, наконец покончив с черновыми дублями, приступили к записи окончательного варианта, я был настолько уверен в образе своего старика, что взялся бы сыграть его в театре, отвечая за каждое движение его души, видя в подробностях его грим, уже не голосовой, а физический, его костюм. Я очень полюбил эту работу и был бы искренне огорчен, если бы радиослушатели не приняли ее. Но все обошлось благополучно.

Так вот, все те теплые слова, которые я сказал в адрес своих товарищей, выражают, кроме естественного чувства благодарности актера режиссеру за помощь и взаимопонимание, мое глубочайшее убеждение в том, что коль скоро режиссер знает, чувствует и любит театр, он всегда будет в выигрыше по сравнению со своим коллегой — чистым радиоспециалистом, свободным от соблазна театральности. Но радио надо знать; может быть, есть даже радиопризвание, как есть призвание к театру, музыке или живописи. Я могу себе представить яркого театрального режиссера, пришедшего на радио и не знающего, что творить, или творящего черт знает что.

Я хочу, чтобы меня правильно поняли. Абдулов, например, когда он работал на радио, был типичным режиссером радио, идеально знавшим, что можно выжать из микрофона. А в то же время можно ли себе представить более типичного человека театра, чем он?

Я ратую за радиорежиссера, хорошо знающего театр. И пусть не посетует читатель моих довольно сумбурных заметок на то, что я так настойчиво оперирую словом «театр» применительно к работе на радио. Может быть, это я делаю в полемическом азарте, воюя с теми принципами спокойного, эпического произнесения текста у микрофона, которые все же существуют. Я отнюдь не предлагаю взамен этого бессмысленно бешенствовать в радиостудии. Покой — столь же хороший прием радиовыразительности, как и многое другое, но только тогда, когда он является необходимой краской. Однако ведь существуют спокойные в отрицательном смысле, безликие, скучные, так называемые чтецкие передачи, не пробивающиеся не только к сердцу, но даже к уху радиослушателя. И что самое обидное, такие передачи, называемые радиопостановками, на деле представляют собой просто чередование мужских и женских голосов, разбавленных дежурной музыкой.

Грамотно, логично, но без выдумки, без огня! А тот театр у микрофона, который так радовал меня и моих товарищей, занимавшийся будто бы мелочами, возившийся с голосовыми гримами, поисками шумов и прочих атрибутов радиовыразительности, имел конечной целью наибольшее раскрытие стиля автора.

Должен, наконец, оговориться: допускаю, что я ломлюсь в открытую дверь, не ведая, что и сегодня существуют в эфире те ценности, о которых я вспоминаю как о чем-то принадлежавшем прошлому. Понимаю свою уязвимость в этом плане — я оперирую примерами довоенной или, как минимум, десятилетней давности. Но объясняется это двумя причинами: во-первых, я все реже и реже бываю занят в радиопостановках и потерял ощущение той атмосферы, в какой они создаются; во-вторых, у меня дома телевизор вытеснил радио, и слушаю я его все реже и реже.

Но если бы сегодня мне позвонил О. Абдулов и сообщил, что он вновь собирает актеров на базе детского вещания, думаю, что я не устоял бы и ринулся туда. И уверен, что, работая в новых условиях — новая структура радиостудии, новые марки микрофона, словом, новая техника, — на материале новых, современных авторов, своим творческим принципам 30-х годов мы бы не изменили. Только поэтому я рискнул занять внимание сегодняшних читателей этими заметками о годах прошедших, но

для меня самых творческих в моей радиоработе.

Бурная жизнь совместителя

Собирая книгу, я обратил внимание, что у меня ничего нет о кино, как-то не написалось. А между тем кино в моей творческой жизни занимало значительное место. Вот я и решил хоть в маленькой главке, так сказать «галопом», «проскакать» по этой теме. Хоть так.

Это послевоенные годы, когда я был уже «дома», под крылом у Ю.А., в общении со старыми товарищами еще по подвалу в Головином — пора скитаний кончилась.

Радио оставалось постоянной сферой моей деятельности параллельно театру, но теперь в эту сферу вошли кино, концертная эстрада, а позднее и телевидение.

Я был жаден до работы и очень контактен — мне нравилось узнавать людей. Я брался за все, что предлагали, стараясь (по возможности) не ронять свою марку московского артиста Театра имени Моссовета. До явной халтуры не опускался, тем более что с голоду не умирал. Но если в том, что предлагали, мне чудилась искорка чего-то настоящего, я с полной верой в успех входил в работу, а в финале с недоумением и тоской спрашивал себя: зачем же я все это делал?!

Бывало и так. И не раз. Я был занят круглосуточно, и мне это нравилось — создавалось ощущение моей нужности людям. Иной раз, разгримировавшись и переодевшись после генеральной у себя в театре, я торопился на «Мосфильм», чтобы снять кадр в комедии «Сердца четырех», а оттуда летел на Киевский вокзал (билет был взят заранее), в поезде ужинал и засыпал как убитый, чтобы в Киеве вскочить, на киностудии отсняться в положенных мне кадрах в фильме «Ветер с Востока», затем опять — международный вагон. И из поезда иногда не домой, а прямо в театр, чтобы поспеть на очередную генеральную.

Я снялся примерно в сорока фильмах, не считая телевизионных, и в стольких же пробовался. Цифра ничтожная рядом с Жаровым или Крючковым, но и она, на мой взгляд, завышена, в том смысле, что настоящих удач в этом списке немного. Счастье моей киножизни, я уже писал об этом, содержалось в трех встречах с Михаилом Ильичом Роммом. Мне нравился вдумчивый и неторопливый метод работы С. Г. Микаэляна над фильмом «Иду на грозу», где я играл Данкевича. Я с теплотой вспоминаю длительный период съемок «Семнадцати мгновений весны», где играл пастора Шлага, и вообще всю работу с Татьяной Михайловной Лиозновой в этом сериале. И, наконец, последнюю свою работу в большом кино у

Хуциева в «Послесловии». Очень жалею, что с Хуциевым познакомился так поздно! Марлен Мартынович буквально светится такой человеческой чистотой и порядочностью, его режиссерские поиски так изящны и глубоки, что иной раз он выглядит белой вороной в среде кинематографистов. Фильм «Послесловие» как бы посвящен жизни двух людей: зятя и тестя. Но в этом как бы интимном сюжете вскрываются глубочайшие пласты нашей жизни, поднимаются самые разнообразные вопросы — от сугубо нравственных до высокогражданственных. Зять — уверенный прагматик, а тесть — восторженный старик, сохранивший до старости живую душу, умение радоваться небу, солнцу, хлебу — всему, что окружает его. В конце фильма тесть уезжает, а зять остается в размышлениях — пример старика смутил спокойное течение его сытой жизни.

Как всегда у Хуциева, в фильме нет «указующего перста» — смотрите, какой плохой зять и какой хороший тесть. Нет, объективно нарисованы две жизни, и зрителю предоставляется возможность самому разобраться в ситуации. Фильм вышел на экраны, было несколько рецензий, высоко его оценивших, а затем он куда-то пропал… В прокате его нет, в обзорных статьях он не упоминается, даже при обсуждении творчества Хуциева его не назвали. Между тем фильм ни в чем не обвинен, не запрещен, а после нескольких показов по телевидению я получил довольно большое количество писем — положительных и очень серьезных откликов. Непонятно! Причем сам Хуциев за себя не борец. Тут он, скорее, фигура анекдотическая: когда он показывал «Послесловие» первым зрителям, я два раза был на таких показах. Обычно фильм проходил хорошо, иногда с аплодисментами по ходу действия, затем начиналось обсуждение; если превалировали положительные ораторы, на трибуну поднимался смущенный Хуциев и начинал примерно так: «Товарищи, мы привезли плохой фильм…» После двух-трех таких выступлений друзья Хуциева сказали: «Марлен, тебе запрещается выступать на обсуждении «Послесловия» вплоть до крайних мер — будем тащить за ноги с трибуны».

Хуциев — мое самое свежее воспоминание о работе в большом кино, и, если ему суждено стать последним моим впечатлением от кинематографа, спасибо ему за то, что он принес в мою жизнь радость.

«Юбилейное»

Ну это, так сказать, шутка на прощание. Хотелось проститься с улыбкой. Но если при этом вы ощутите некоторую горечь автора, поймите его правильно: он страстно не любит штампы!

Перед тем как я дожил до собственных юбилейных дат, я много раз побывал на чужих юбилеях в качестве поздравляющего — то с делегацией Дома актера, то с ЦДРИ, то от своего театра. Всякий юбилей делится, как известно, на две части — официальную и художественную, когда начинаются комедийные поздравления и присутствующие оживают от тоски, навеянной официальной частью, где царит железный штамп.

Как в кошмарном сне видится мне мой юбилей: на сцене, за длинным столом, — президиум, и в нем — представители общественности; если дирекции «пофартит», то и сам министр (на худой конец один или два зама), затем выводят меня и сажают в почетное кресло. Из деликатности я все время буду вставать, а мне будут говорить: «Вы сидите, сидите…»

Начинаются приветствия от фабрик и заводов, от Советской Армии и Флота, от учреждений культуры. Затем выбегают пионеры и школьники с цветами, но так как они не знают, кому их вручать, то им показывают на меня: «…вот этому дяде!»

Ораторы бывают опасные. Иной, раскрыв папку с убористым текстом на две страницы, старается все прочитать сам, при этом называя меня Ростиславом Яковлевичем и безбожно путая даты. Оратор поопытнее просто сует мне в руки очередную папку, восклицая: «Дорогой наш, тут написано, как мы вас любим!» Потом приближается импозантная фигура знаменитого артиста, мы лобызаемся, и он начинает петь дифирамбы моим театральным ролям, причем я точно знаю, что ни одной он не видел. Все это длится иной раз около двух часов и заканчивается моей ответной речью.

Я заранее готовлю ее, находя какие-то живые слова благодарности, но, начав говорить, с ужасом чувствую, что меня несет в море штампов и я изрекаю какие-то заезженные фразы, броде тех, которые слышал весь вечер.

Поэтому я предупредил дирекцию театра, чтобы они и не пытались организовывать мои юбилейные вечера с официальным чествованием. И так я дожил до сегодняшнего дня, не отметив официально ни одного юбилея. На них откликалась пресса, я получал очередные награждения и массу телеграмм, очень трогательных, я их храню, но ни разу на сцене Театра имени Моссовета не возникал длинный стол с президиумом по поводу

моего очередного …летия. Стол не возникал, но по закрытии занавеса на сцене появлялась труппа театра и начинался «капустник», тайно от меня приготовленный и являвшийся для меня полным сюрпризом, удивительно смешным, и я буквально хохотал до слез.

Помню, как в день моего семидесятилетия меня предупредили, что, когда после спектакля («На полпути к вершине») меня поприветствуют, мы откланяемся и закроется занавес, я не должен уходить в гримерную, а прямо на сцене, где мне поставят гримерный столик, могу разгримироваться, снять театральный костюм и остаться в халате. Я послушно все исполнил. Тем временем в опустевшем от зрителей партере собрались близкие театру люди, гости, приглашенные нами, родные и знакомые — словом, свои, и начался «капустник». «Гвоздем» программы явился выход под конвоем группы «урков» из далеких лагерей. Милая моя команда юмористов — Адоскин, Львов, Иванов, Баранцев, Цейц! Они вышли в валенках, ушанках, телогрейках (с Севера, дескать), ведомые милиционером, — его играл Цимбал. Они приветствовали меня от имени «заключенных болельщиков театра». Пели соответствующие частушки, читали стихи, а под конец вытащили здоровенный канат и стали исступленно его раскачивать, причем зазвенели колокола, а они запели на музыку Глинки «Славься…» не совсем пристойный текст, особо акцентируя строчку: «Славься, славься наш старый… чудак».

Зрительный зал рыдал. Этот номер возник у них еще во времена моего шестидесятилетия, к семидесятилетию оброс новыми деталями и уж совсем расцвел в Доме актера, о чем речь будет ниже.

Однажды мне позвонил Б. М. Поюровский и спросил, как я отношусь к тому, что на сцене Дома актера будет проведен мой «антиюбилей». Надо сказать, что Борис Михайлович — постоянно действующий театральный критик — является еще и активистом Дома актера. С неиссякаемой фантазией придумывает он темы для интересных вечеров и организует их. Я спросил, что я для этого должен делать лично? «Ничего, — ответил Борис Михайлович. — Вы должны в назначенный день приехать в Дом актера, сесть в первом ряду и смотреть, больше ничего. Еще попрошу Вас дать два Ваших фото в младенчестве. Если найдется, и сегодняшнее». Я, заинтригованный, согласился, отдал просимые фото и с любопытством стал ждать развития событий. Прошло довольно много времени. Наконец я получил пригласительный билет на свой «антиюбилей».

Итак, вечер настал. Усевшись в первом ряду, я увидел на

сцене, слева от себя, свое сильно увеличенное младенческое фото на деревянном пюпитре, под которым стоял маленький ночной горшок. Рядом — столик для ведущего. Вечер вел наш артист Ян Арлазоров, имитирующий, и очень похоже, Г. Капралова, который в это время был постоянным ведущим телепередачи «Кинопанорама». Это уже вызвало хохот в зрительном зале, и затем… пошло! Сперва были индивидуальные поздравления. Алешин, Аникст, Прут, Горин, Богословский, Литвинов, Броневой… И так как это был «антиюбилей», вы можете себе представить, что они про меня говорили. Прут, в частности, заявил, что знает меня с пеленок, что я всегда был лживым мальчиком и даже сегодня обманул всех, подсунув не свое младенческое фото, ибо он, Прут, точно знает, что это дитя — не Плятт, а Раневская. Были Карцев и Ильченко, и знаменитый ансамбль «Кохинор», и опять же мои театральные «урки», и еще, и еще кто-то, всех не упомню.

«Гвоздем» вечера явился наш «зарубежный гость, знаменитый иллюзионист и фокусник со своей ассистенткой» — Юрский и Тенякова. Боже, что они делали! Затем Юрский обратился к зрительному залу и заявил, что он может силой гипноза заставить любую женщину полюбить любого мужчину, кто хочет попробовать? И тут из зрительного зала на сцену поднялась очаровательная Катя Максимова. Юрский, делая особые пассы, стал «наводить ее на меня». Она начала танцевать для меня, постепенно раздеваясь, и наконец осталась в розовой ночной рубашечке, спереди на которой был наклеен мой большой портрет. В этот момент ворвался на сцену Володя Васильев, возмущенный тем, что Юрский делает с его женой, началась драка. Когда Юрский сорвал с Васильева пиджак, все увидели на спине у Володи наклеенный на рубашку опять же мой большой портрет. В этой суете Катя, сняв с себя очаровательный пеньюарчик, бросила его мне. Я по сей день храню этот прелестный сувенир.

Мне трудно передать, что творилось в переполненном зрительном зале. Вот как бывает проливной дождь, так стоял «проливной» хохот. У меня лично заболели мускулы лица от беспрерывного смеха. Да, я забыл сказать, что меня просили не сопротивляться, когда Юрский пригласит меня на сцену. По его знаку я очутился на сцене, меня усадили на стул рядом с кулисой. Юрский набросил на меня покрывало, начал бормотать какие-то заклинания, я мгновенно скользнул за кулисы, когда же Юрский сорвал покрывало, на стуле оказался А. М. Эскин, на груди которого был такой же мой портрет. Эффект был полным!!!

Поюровский сиял — его эксперимент удался. «Антиюбилей»

был его созданием. В дальнейшем он устроил еще несколько «антиюбилеев». Я был на «антиюбилее» Л. О. Утесова и много слышал о столь же удачном «антиюбилее» М. А. Ульянова.

Я уже говорил, что с благодарностью храню поздравления, полученные мною в дни моих юбилейных дат, но одно письмо, присланное мне в связи с «антиюбилеем», отнюдь не юмористическое, особенно согрело мою душу. Это письмо от Марии Осиповны Кнебель. Вот оно:

«Дорогой Ростислав Янович!

Простите меня за то, что я так поздно откликаюсь на Ваш «антиюбилей».

В пригласительном билете сказано, что всем желающим предлагается сказать Вам то, что мы о Вас думаем. Я думаю, что Вы актер, который совмещает в себе глубокую человечность, ум — и высокий профессионализм.

Я чувствую к Вам глубокую симпатию и от всей души жалею, что нам не пришлось поработать вместе.

Вас любят все, кому дорого Искусство. Вы этого добились, не ища популярности.

Это высшая награда!

От всей души желаю Вам всего самого хорошего.

С любовью М. Кнебель».

Несколько слов вместо эпилога

Дорогие мои читатели! Я предупреждал, что пишу не биографию, не мемуары, а делюсь значительными встречами и событиями в моей жизни. Тем самым я получил право прервать свой рассказ в любом месте, никого при этом не обманув.

Недавно мне исполнилось 80 лет. В этой цифре есть что-то итоговое, но мне итожить не хочется — я еще не чувствую себя стариком, и мою фантазию будоражат планы на будущее. Может быть, это наивно, может быть, это «нас возвышающий обман», но ведь никто не может лишить меня права существовать в оптимистическом ключе, а жить хочется. В момент, когда я пишу эти строки, все близкое мне в интеллектуальной сфере находится в движении, все — и театр, и драматургия, и литература, и кино, и вопросы воспитания молодежи — движется и, стало быть, куда-то придет.

Вот куда? Мне и хочется успеть это увидеть.

Ваш Р. Плятт.

«Всегда оставаться самим собою»

Существует мнение, будто люди искусства особенно тщеславны. Спору нет, встречаются и такие. Суета сует — прерогатива отнюдь не только служителей муз. Зачем же все валить на них? Разве нет среди актеров людей достойных, скромных, не алчущих любой ценой почестей, но «мужественно несущих свой крест и верующих»? Знакомьтесь: Ростислав Янович Плятт. 13 декабря ему исполняется 80 лет. Но был ли кто-нибудь хоть раз в жизни на его официальном юбилее? Сама такая мысль кажется ему кощунственной. И в 50, и в 60, и в 70 он категорически отказывался от подобных предложений, усматривая в этом что-то неприличное, когда все вынуждены во что бы то ни стало славить юбиляра.

«День рождения — интимный, семейный праздник, который можно отмечать в кругу близких друзей и родственников, но нельзя использовать как повод для самоутверждения», — считает Ростислав Янович. И спорить тут с ним бесполезно.

Разумеется, нынешний год не составил исключения: официального юбилея у Плятта снова не будет. Ростислав Янович достаточно «консервативен», чтобы менять свои убеждения. Кстати, получить у него интервью тоже непросто. Тем более сейчас, когда поджимают сроки сдачи рукописи воспоминаний в издательство «Искусство». И все-таки я пытаюсь разговорить его.

— Если бы я сегодня вышел на демонстрацию, на моем лозунге было бы всего одно слово: терпение! — говорит Плятт. — Люди приходят в магазин и хотят купить самое необходимое: колбасу, сахар, сыр, мясо, молочные продукты, не говоря уже о стиральном порошке, зубной пасте и мыле. Но, увы…

Другие жалуются, что нет пока хороших фильмов и спектаклей. Что плохо работают транспорт и связь. Не убираются улицы: и в самом деле, кому мешали дворники? Загрязняется атмосфера. И все это, к сожалению, правда. Между тем я повторяю: терпение!

Объясню, почему я на этом настаиваю. Я прожил большую жизнь и вижу, как все сегодня стронулось с места. Именно это вселяет в меня надежды. Только не надо никуда спешить, не надо никого подгонять! Мы уже столько раз пытались выполнить, перевыполнить, догнать и перегнать, что пора бы и за ум взяться. Конечно, и мне бы хотелось увидеть результаты нынешней перестройки. Но я понимаю, что это непросто. И за один год нельзя решить все проблемы, копившиеся десятилетиями.

Я никогда не был в оппозиции. Но и не стремился занять какое-то особое место в президиумах. Потому что просто так сидеть там было невозможно. За все приходится платить. В биологии клясться именем проходимца Лысенко и проклинать великого ученого и гражданина Вавилова. В театре соответственно клеймить позором Мейерхольда, Таирова, Ахметели, Курбаса, в литературе — Ахматову, Цветаеву, Зощенко, Пастернака, Мандельштама, Булгакова, в музыке — Шостаковича и Прокофьева, в живописи — Фалька, Лентулова, Малевича, Шагала, Филонова, Кандинского…

Я мог себе позволить ничего этого не делать. Конечно, порядочный человек обязан был бы не просто промолчать, но вступиться. Как это сделал Александр Бек, когда Жданов с грязью смешивал Анну Андреевну Ахматову. Или Леонид Малюгин, отважно пытавшийся воззвать к совести, когда устроили избиение так называемых «безродных космополитов», за что тут же с подачи Софронова сам угодил в их «группу».

Думал ли я когда-нибудь, что все эти несправедливые наветы будут однажды открыто осуждены? Мог ли я о таком даже мечтать? А кто из тех, кто ушел из жизни до 1953 года, мог предположить, что в Москве будет сооружен памятник жертвам сталинских репрессий?! И что же, я должен теперь сделать вид, будто ничего такого не замечаю только потому, что в магазинах нет колбасы?! Какой же после этого я представитель интеллигенции? Разве не важнее для меня то обстоятельство, что скоро все мы впервые примем участие в выборах, которые перестанут быть пустой формальностью?! Когда понятие «плюрализм мнений» из ругательного выражения превратится в совершенно нормальное? Когда об одном и том же явлении искусства могут быть высказаны диаметрально противоположные мнения без всяких оргвыводов.

Мне кажется, официальная отмена постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» — лишь первая ласточка. Я жду и надеюсь, что будут преданы анафеме и другие, не менее еретические решения, постановления и редакционные статьи 30–40-х годов: о репертуаре драматических театров, о музыке Шостаковича и Прокофьева, о «безродных космополитах». «Никто не забыт, ничто не забыто» — эти слова Ольги Федоровны Берггольц, по-моему, относятся не только к жертвам ленинградской блокады. Мы имеем все основания толковать их шире…

Я жду, когда во весь голос, откровенно, будет сказано, каким варварством явилось уничтожение великих театральных организмов: МХАТа 2-го, Театра имени Вс. Мейерхольда, ГОСЕТа,

Камерного театра. Это нужно не мертвым, но живым, чтобы быть уверенным: в правовом государстве такое больше никогда не случится. Речь идет не о частных статьях отдельных критиков — они-то как раз стали появляться, но об официальном осуждении допущенного произвола.

Мне вообще кажется, что все беды современного театра берут свое начало в середине 30-х годов, когда Сталин, покончив с крестьянством, принялся за художественную интеллигенцию. Известно, что он особенно любил МХАТ и всячески ему покровительствовал. Отсюда и небывало высокие ставки, и двухмесячный оплачиваемый отпуск, и государственные дачи, и бесконечные награды. Но все это не просто так, из любви к чистому искусству, а в обмен на послушание и верноподданничество: долой со сцены Булгакова, даешь «зеленую улицу» «Зеленой улице» А. Сурова и «Залпу «Авроры» М. Большинцова и М. Чиаурели. И театр, обладавший уникальной трупной, на наших глазах стал быстро чахнуть. Одни и те же актеры играли сегодня Чехова и Толстого, а завтра!.. О какой жизни человеческого духа при таких обстоятельствах могла идти речь? До нее ли было? На словах клянясь именами своих великих учителей, каждый пытался ухватиться за древко, на котором давно уже не было знамени. О театре ли было думать?! Ну как здесь не воскликнуть: «Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь!» В результате одни театры — нелюбимые — закрывались. Другие же — любимые — развращались. Но и те и другие погибали.

А критика? Все мы справедливо неудовлетворены ею, но не хотим понять, что она до сих пор не может оправиться от того разгрома, что был учинен ей в незабываемом 1949 году. И дело здесь не только в вопиющей несправедливости, не только в том, что большинство «космополитов» так и не смогли вернуться к полноценной деятельности. Но и в том, что все последующие поколения — а их уже минимум три или четыре — по существу не стали критиками, хотя и получили театроведческое образование. И даже защитили диссертации, отважно доказывая, что Горький — основоположник социалистического реализма, а Станиславский — реформатор мирового театра. Однако написать толковую рецензию на премьеру в 100 строк никто из этих ученых докторов не может. А ведь я помню, как мы волновались, зная, что в зале сидят П. Марков, Ю. Юзовский, Г. Бояджиев. Что скажут они завтра в своих газетах?

Ахиллесова пята современного театра — режиссура. Нет, не только главных, катастрофически и давно не хватает талантливых режиссеров-постановщиков. Между тем каждый год театральные

вузы страны выпускают около ста (!) профессиональных режиссеров, не считая Высших режиссерских курсов при ГИТИСе. Спрашивается, зачем? Если большая часть из них никуда не годится, может быть, стоит подумать, правильно ли их там воспитывают? Ведь мы уже заняли первое место в мире по производству обуви, которую невозможно носить, и тракторов, на которых нельзя пахать. Неужели же до сих пор не ясно, что дело не в количестве?

Конечно, и здесь мы пожинаем плоды сознательной административной политики. Начало ей было положено в те же 30-е годы, когда подавлялась любая художественная индивидуальность. Мы только-только начинаем от всего этого избавляться. Господи, сколько раз нещадно били за всевозможные «грехи» моего молодого учителя Ю. А. Завадского, пока он не догадался сбежать вместе с нами в Ростов-на-Дону!

Мы, ученики Завадского, в одинаковой мере считали себя связанными с искусством Художественного театра и Театра имени Евг. Вахтангова, поскольку сам Завадский считал себя учеником Станиславского и Вахтангова. Но это не мешало и ему, и нам живо интересоваться работами других театров. К примеру, я обожал МХАТ 2-й. Огромное впечатление на меня производили все постановки А. М. Лобанова — великого режиссера, несправедливо недооцененного современниками. Я был в восторге от таких разных спектаклей, как «Король Лир» С. Радлова в ГОСЕТе, «Оптимистическая трагедия» А. Таирова в Камерном, «Ревизор» и «Последний решительный» у Вс. Мейерхольда, «Мещане» у Г. Товстоногова, «Доходное место» у М. Захарова в Театре сатиры, «В день свадьбы» А. Эфроса в Театре имени Ленинского комсомола, «А зори здесь тихие» Ю. Любимова в Театре на Таганке… Из одного этого перечня видно, что я готов был принять самые разные театральные системы. Конечно, у меня были свои особые пристрастия: «Дни Турбиных» во МХАТе, «Принцесса Турандот» в Театре имени Евг. Вахтангова (я видел сказку К. Гоцци в отрочестве с первыми исполнителями), «Блоха» во МХАТе 2-м. Это были выдающиеся, совсем не похожие друг на друга театральные миры, возникавшие в разные годы, на разных сценах. Они доставляли мне и многим другим ни с чем не сравнимую радость. И в то же время вызывали зависть, раздражение, злобу у тех, кого гневить было опасно.

Стоит ли после этого удивляться, что корпус режиссеров стал быстро пополняться послушными малоспособными молодыми людьми или актерами, лишенными задатков и навыков в режиссуре. Процесс этот продолжается и сегодня, когда во главе театра становятся не режиссеры, а ведущие актеры. И здесь не

имеет значения, назначат ли их сверху или изберут снизу. Важно, чтобы им хватило ума хотя бы воздержаться от собственно режиссерской деятельности, как это сделал М. Ульянов, но, кажется, к сожалению, только он один. Прав был Ю. Юзовский, когда говорил: в результате одним хорошим актером становится меньше, одним плохим режиссером больше…

В последнее время, как грибы после дождя, пошли в рост всевозможные театральные студии. В принципе дело это хорошее, я сам вышел из студии. Но в связи с этим возникает один существенный вопрос: кто ими руководит? Когда это Олег Табаков, все ясно. Но среди руководителей студий есть люди, о которых театральная общественность понятия не имеет. Между тем они всеми правдами и неправдами добиваются статуса профессионального театра, показывают спектакли за деньги, выезжают на гастроли, в том числе и за рубеж. А ведь мы ответственны за тех, кого приручаем. Мне не совсем ясно, что будет с этими людьми через несколько лет: молодость, как известно, проходит быстро, а бездарность остается навсегда. У большинства студийцев нет никакой профессии. Куда им деваться, когда студия, с которой они связаны несколько лет, закроется? Ведь и профессиональных-то актеров устроить сейчас уже некуда! Не плодим ли мы бездумно новую армию безработных?

Меня радует, что вновь созданный Союз театральных деятелей СССР решительно взялся за дело и многого уже добился, особенно в плане экономическом и социальном. Это прекрасно, что руководители Союза проявили добрую волю и позаботились о материальном положении пенсионеров. Что наконец-то решился вопрос с оплатой труда в детских и кукольных театрах. Теперь самое время подумать и о молодых, кто после окончания вуза в течение многих лет получает 100–200 рублей, особенно в провинции, где нет никаких возможностей для дополнительных приработков. Каково им читать объявления в автобусе: приглашаем водителей, оклад 300–350 рублей. Говорю это не в упрек транспортникам, труд их ценю и уважаю. Но мне хотелось бы, чтобы и труд профессионального актера был оценен по достоинству, в том числе и материально.

И еще об одном хочу сказать особо. Меня всегда смущало, почему одних артистов награждают щедро чуть ли не с пеленок, а другие так и уходят из жизни, не удостоившись официального признания. От кого это зависит? Может быть, правы острословы, которые говорят, ссылаясь на Мичурина: звания не дают, звания берут, взять их — наша задача! Сейчас многие предлагают вообще отменить всякие почетные звания для актеров. И это было бы, на

мой взгляд, прекрасно. Ну что с того, что А. Вертинский и Л. Русланова ушли из жизни всего-навсего заслуженными артистами, а Владимир Высоцкий вообще никакого звания не получил?! У артиста должно быть не звание, а имя.

Кстати, звание «заслуженный артист Императорских театров» давалось за выслугу лет и означало гарантию всевозможных социальных привилегий в старости: хорошая пенсия, бесплатная казенная квартира с дровами, выезд и т. п.

И последнее. Я понимаю, что решить сразу все вопросы невозможно, и потому не только другим, но и себе постоянно повторяю: терпение! Однако не могу понять, почему до сих пор Ленинградский театр комедии не носит имя Акимова, а Ленинградский театр кукол-марионеток — Деммени? Кто против того, чтобы московский театр «Сатирикон» стал театром имени Райкина?.. Ведь понятно: другого имени этим театрам не дано. Однако кто-то — имярек — не ставит свою подпись. А ведь в других случаях как легко увековечивалась память людей, о которых хотелось бы поскорее забыть.

А от кого зависит такая «мелочь», как разрешение установить доски на домах, где жили Фаина Раневская, Софья Гиацинтова, Мария Бабанова, Соломон Михоэлс, Максим Штраух, Василий Топорков? Неужели же они — кумиры миллионов — не заслужили такой чести? И Союз театральных деятелей вместе с Союзом кинематографистов не вправе сами решить все эти вопросы? Стоит ли надеяться на тех горе-руководителей, которые никак не могут выполнить собственное постановление и открыть наконец в Москве музей Романа Кармена?! Разве не ясно, что сохранять память о выдающихся деятелях прошлого — святая обязанность любого цивилизованного общества? В этой связи я вспоминаю, как В. Рындин рассказывал на вечере, посвященном А. Таирову, о том, что в Париже на здании, где в 20-е годы гастролировал Камерный театр, он увидел мемориальную доску в память об этом событии. Неужели же нельзя установить такую доску и в Москве на доме, где долгие годы жили и работали Таиров и Коонен?!

Ну а закончить я хотел бы тем, с чего начал, — с призыва к терпению! Не нужно суеты. Она наш главный враг, можете поверить моему опыту.

Признаюсь, зная Ростислава Яновича много лет, я не ожидал услышать от него и половины того, что он сказал. Плятт — один из самых талантливых и самых знаменитых учеников Завадского. А сегодня он и самый старший среди них. На нем теперь лежит моральная ответственность за нравственный климат в

коллективе. Потому что он не только первый артист труппы, но и совесть театра.

Обратили ли вы внимание, как ходит по улице Плятт? Как ездит в метро, троллейбусе? Как ведет себя в очереди в магазине? Другие его коллеги, куда менее талантливые (и менее знаменитые), кажется, вот-вот свалятся под бременем собственной славы. Они несут себя так бережно, словно хрустальную вазу. Плятт об этом никогда не думает. Если он не торопится, что бывает нечасто, может обстоятельно рассказать смешную историю. И охотно выслушает вашу.

Последние полтора года Плятт трудится над книгой воспоминаний. Жизнь подарила ему встречи с удивительными людьми, многих из которых, увы, уже нет с нами. Плятт-мемуарист похож на того Плятта, которого я знаю и люблю давно. Почти ничего о себе, все больше о других. И всегда обо всех с уважением — талант доброты. Можно не сомневаться: книга Плятта воздействует на будущего читателя с той же силой, что и созданные им образы. Потому что главное свойство Плятта: всегда оставаться самим собою — в жизни, в театре, на экране.

Борис Поюровский

«Известия» 12 дек. 1988

Иллюстрации

Первая фотография. 1909 г.

С папой

С мамой

Роль от автора — Бернард Шоу. «Ученик дьявола». 1933 г.

Фон Зильберберг. 1934 г.

Репортер. «Машиналь». 1934

Банник. «Поднятая целина». 1934 г.

Мурзавецкий. «Волки и овцы». 1934 г.

Гастон. «Школа неплательщиков» 1935 г.

Скалозуб. «Горе от ума». 1938 г.

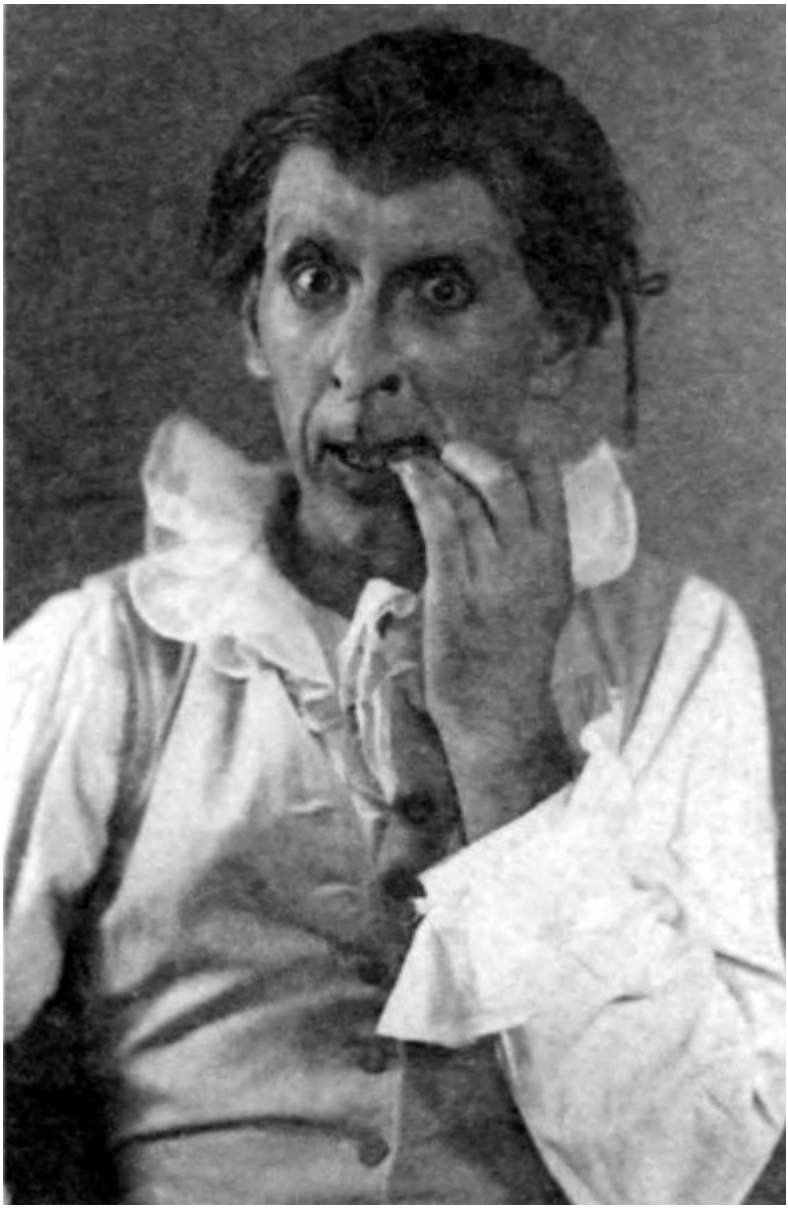
Бобровский. «Миноносец "Гневный"». 1938 г.

Болингброк. «Стакан воды». 1937 г

Фон Ранкен. «Дни нашей жизни». 1938 г.

Крогстал, фру Линде — И. Мурзаева «Нора». 1939 г.

Холостяк, Наташа — В. Лебедева, «Подкидыш», 1939 г.

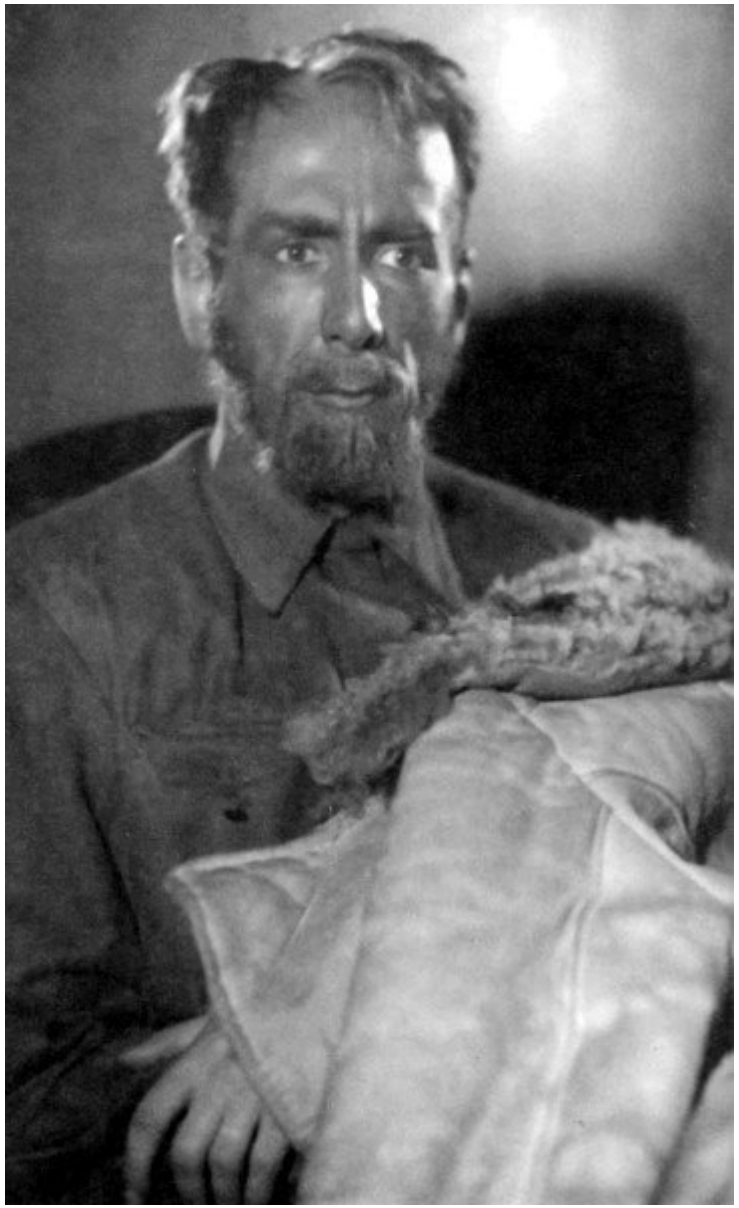


Шпильберг. «Разбойники». 1938 г.

Управляющий графини. К/ф «Ветер с востока». 1940 г.

Янек. К/ф «Мечта» 1941 г.

Бармин. «Парень из нашего города» 1941 г.



Васин. «Русские люди». 1942 г.

Ермаков. «Жди меня». 1943 г.

Зоя — Г. Водяницкая, немецкий солдат — Р. Плятт. К/ф «Зоя». 1944 г.

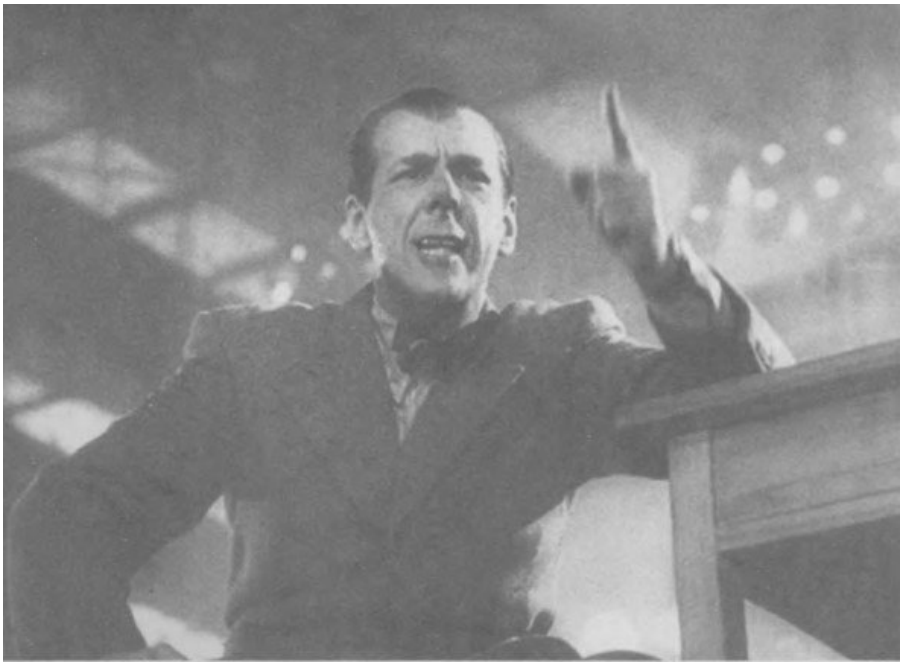
Нинкович. «Госпожа министерша». 1946 г.

Дорн. «Чайка». 1945 г.

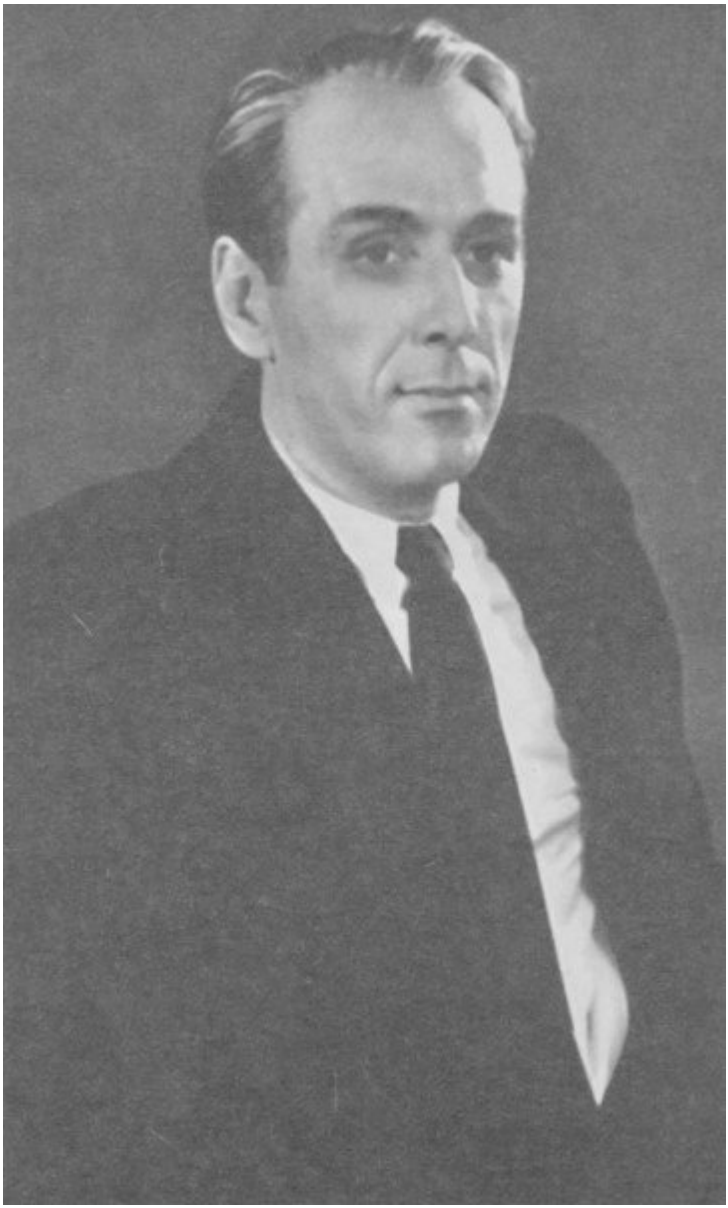
Сосед. «Слон и веревочка». 1946 г.

Старик. «Первоклассница». 1948 г.

К/ф «Весна». 1948 г.



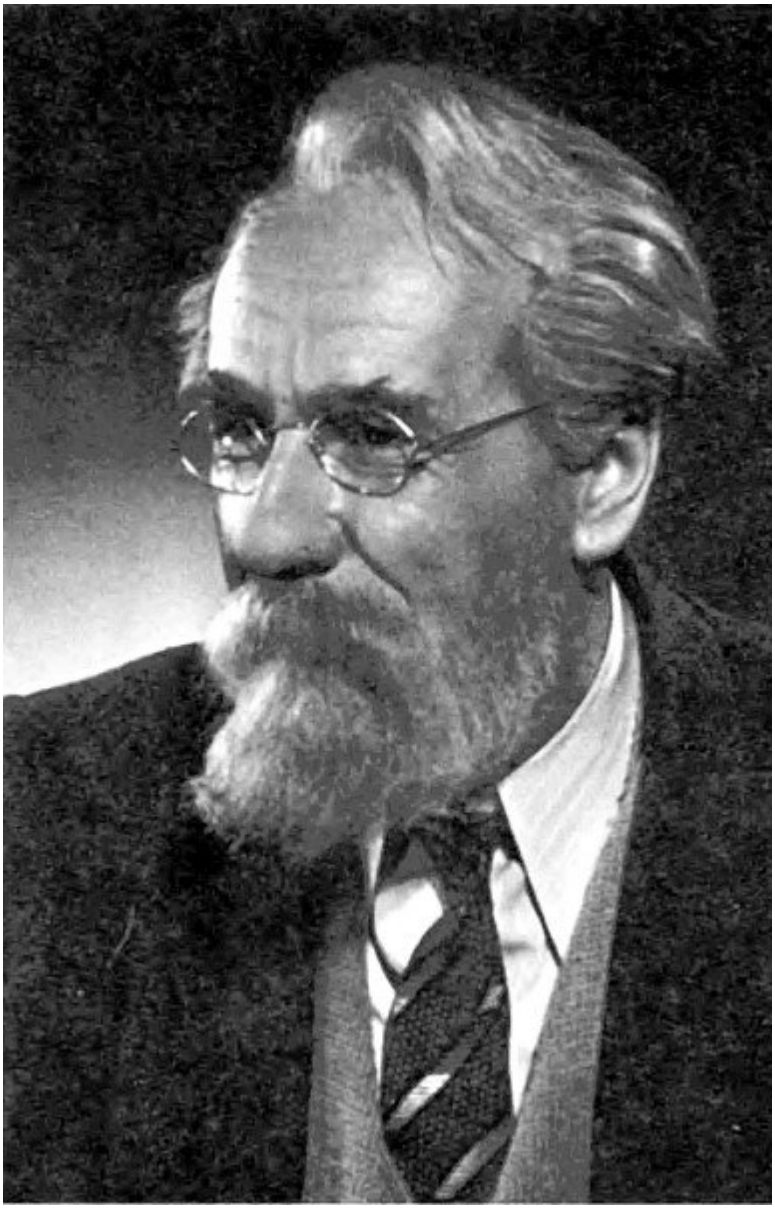
К/ф «Весна». 1948 г.



Гарри Смит. «Русский вопрос». 1947 г.

Офицер. К/ф «Смелые люди». 1950 г.

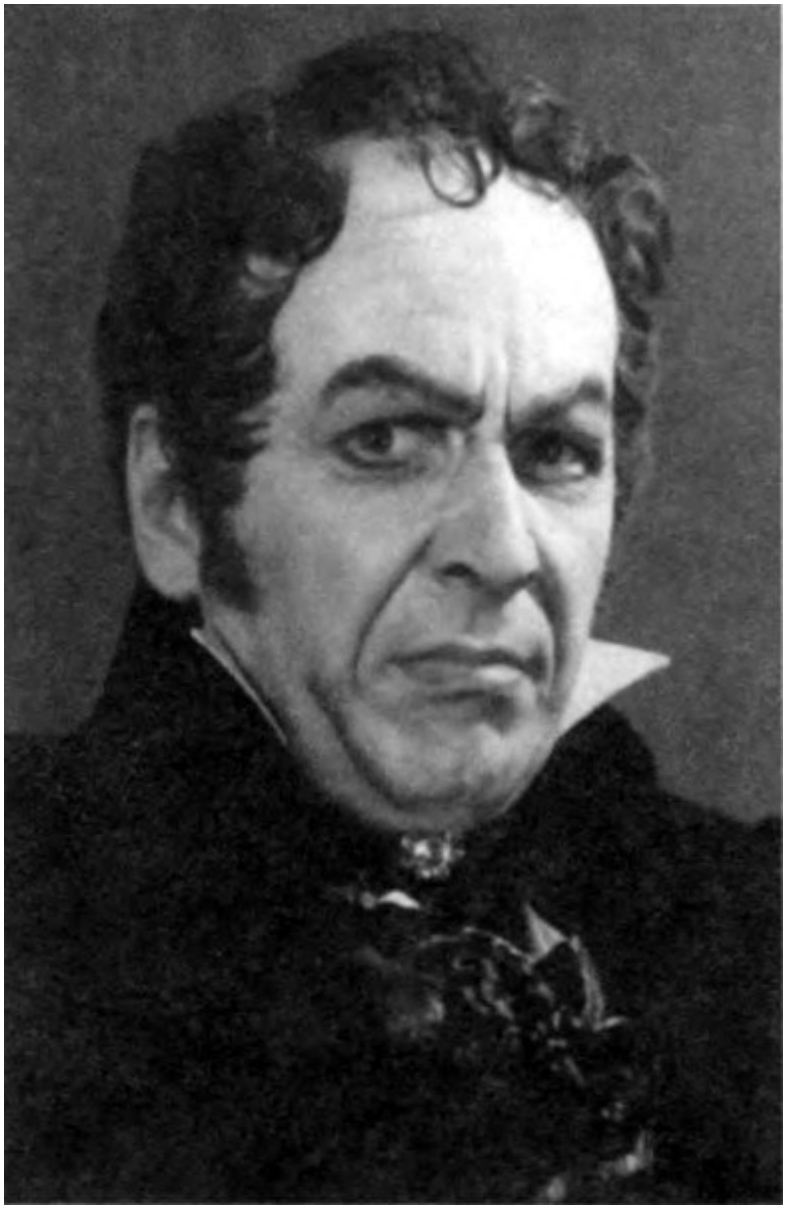
Нинкович, Живка — О. Якунина. «Госпожа министерша> Фотография 1950 г.



Раевич. «Шторм». 1952 г.

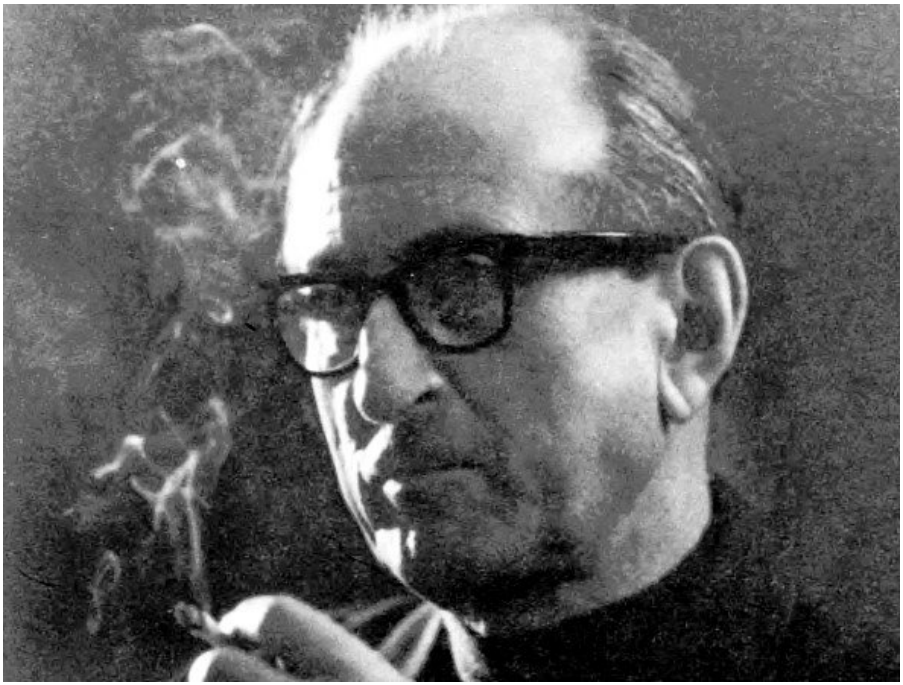
Бравура. К/ф «Заговор обреченных». 1950 г.

Хилер. «Младший партнер». 1951 г.



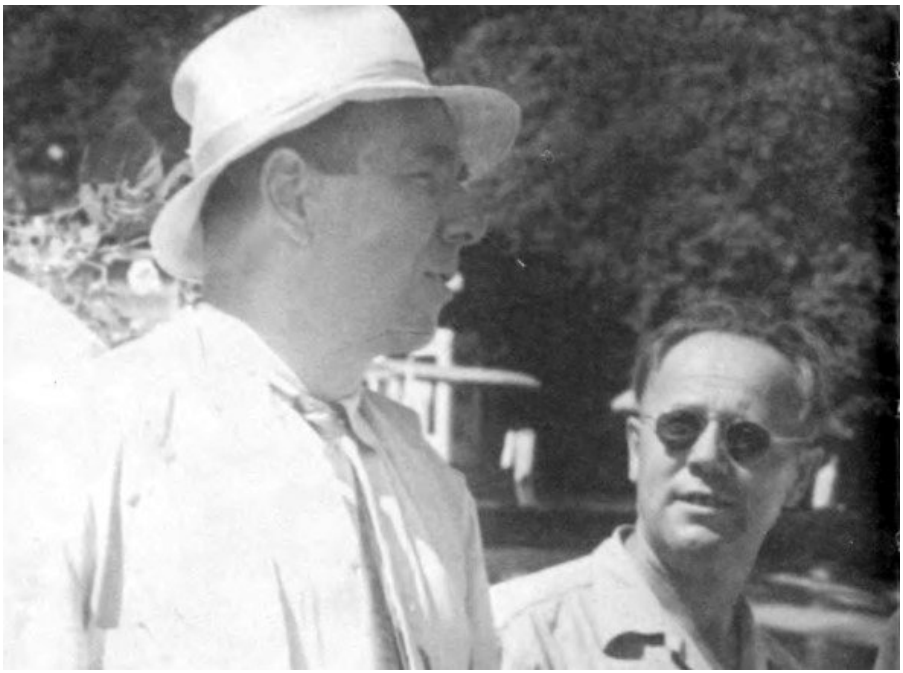
Казарин. «Маскарад». 1963 г.

Ф. И. Шаляпин. 20-е годы



М. И. Ромм. 50-е годы

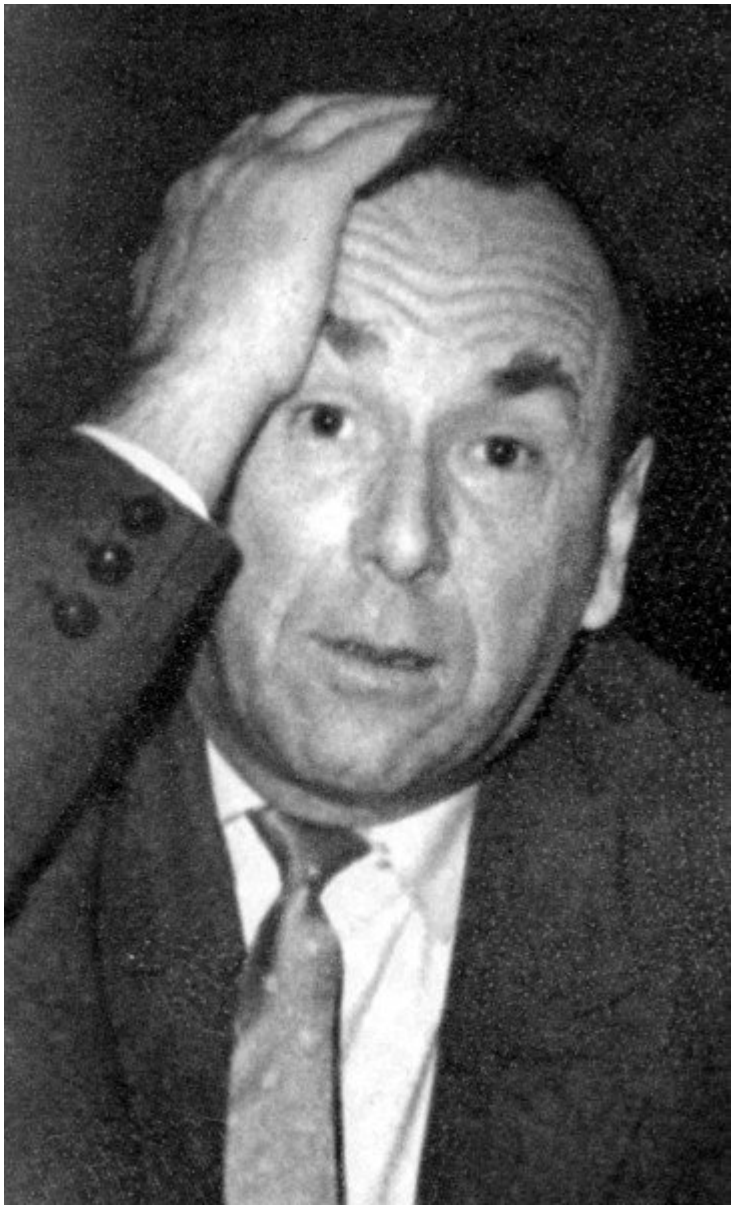
Грин. К/ф «Убийство на улице Данте». 1956 г.



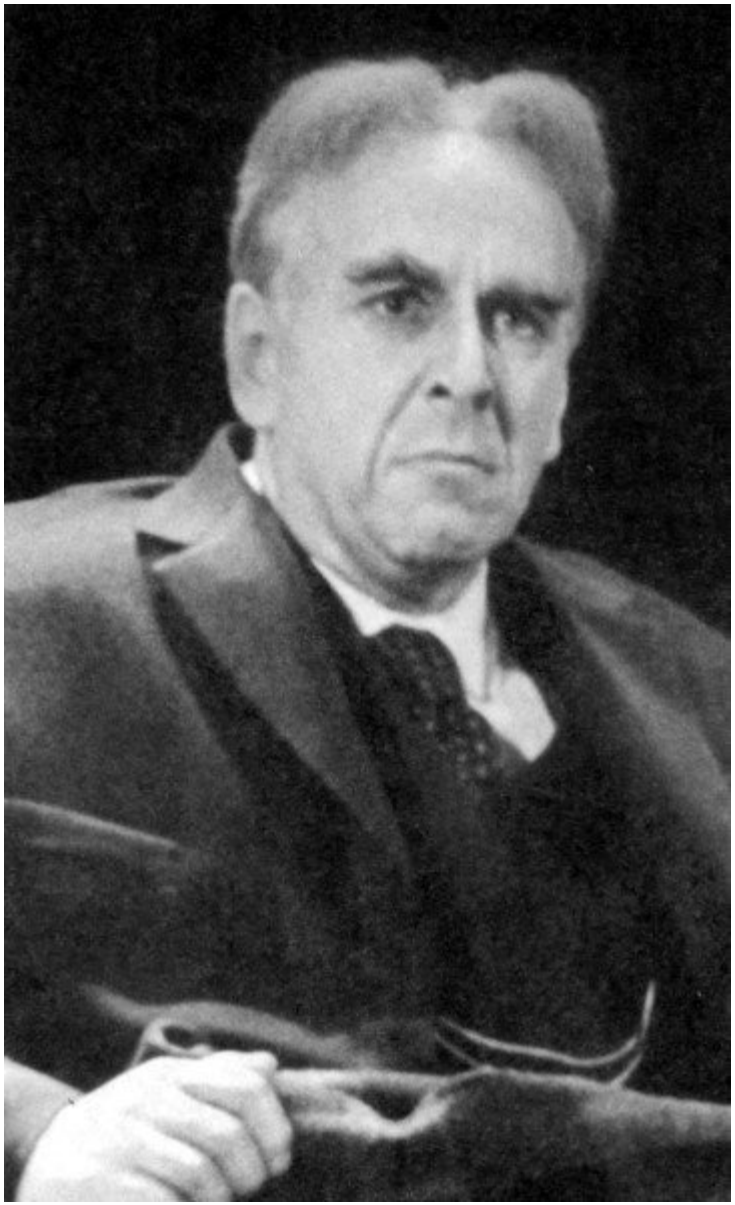
На съемках фильма «Жених с того света» 60-е годы.

Том. К/ф «Монета». 1959 г.

Крогстад. «Нора», 1959 г.



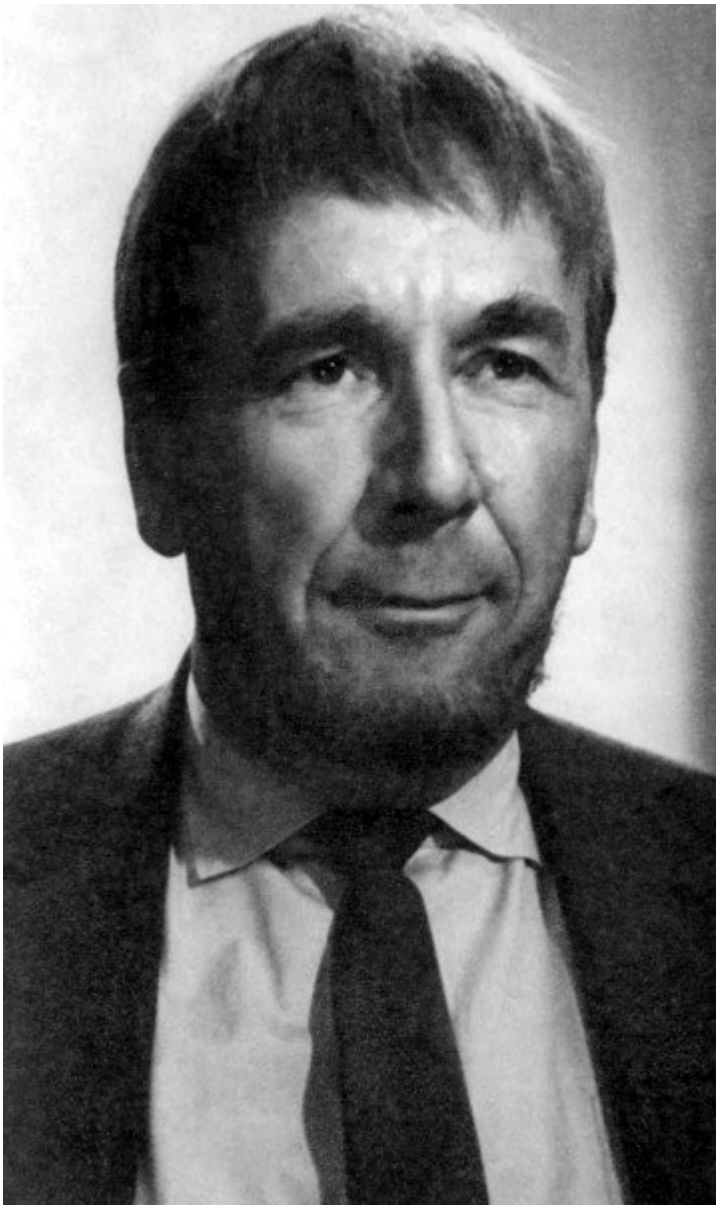
60-е годы



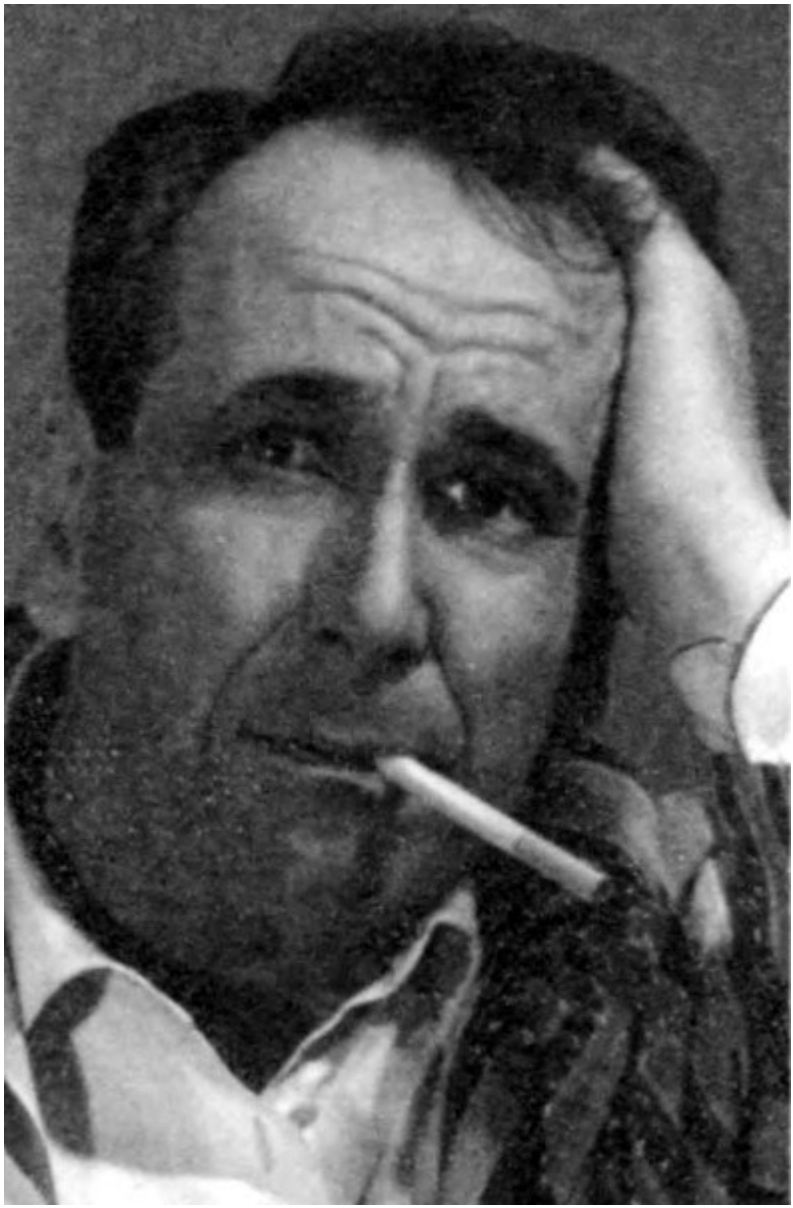
Бернард Шоу. «Милый лжец». 1963 г.

Цезарь. «Цезарь и Клеопатра» 1964 г.

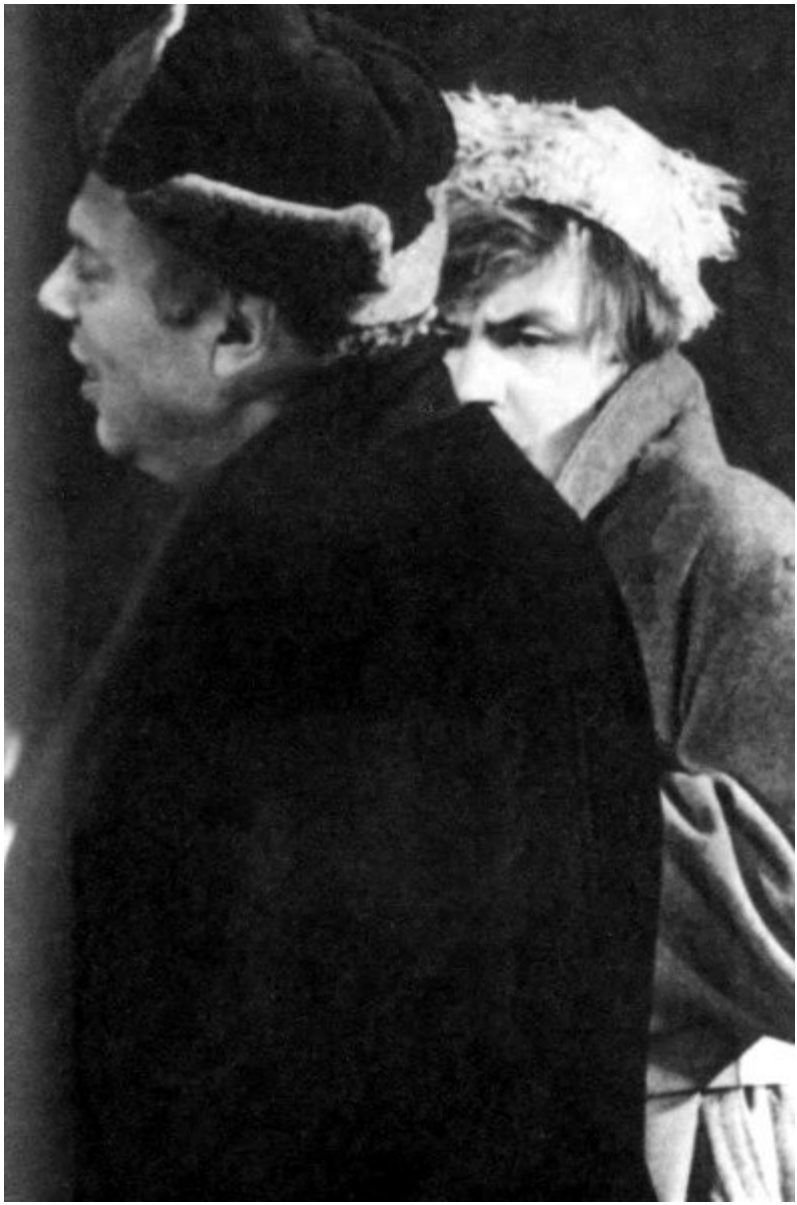
Мелье. К/ф «Москва — Генуя». 1964 г.



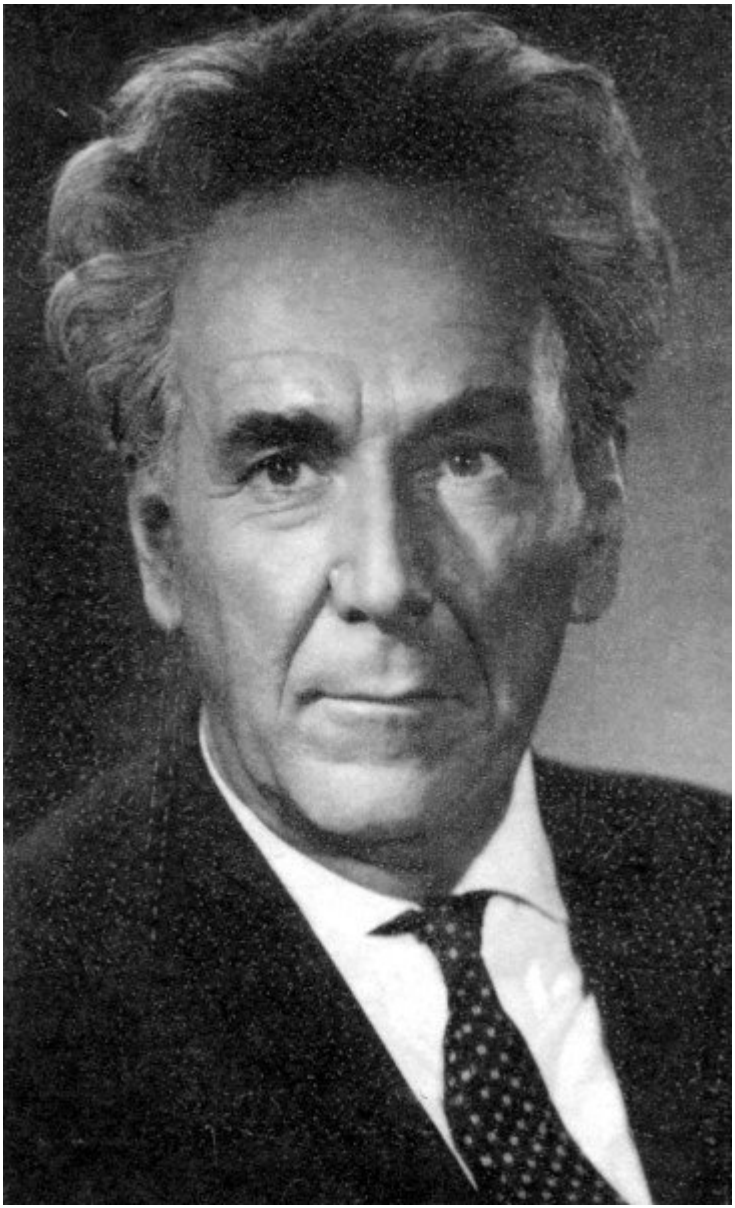
Муромцев. К/ф «Легкая жизнь». 1965 г.



Бабкин. «Миллион за улыбку» 1959 г.



На репетиции «Шторма»: О. Анофриев, Ю. Кузьменков М. Львов, Л. Марков, Р. Плятт

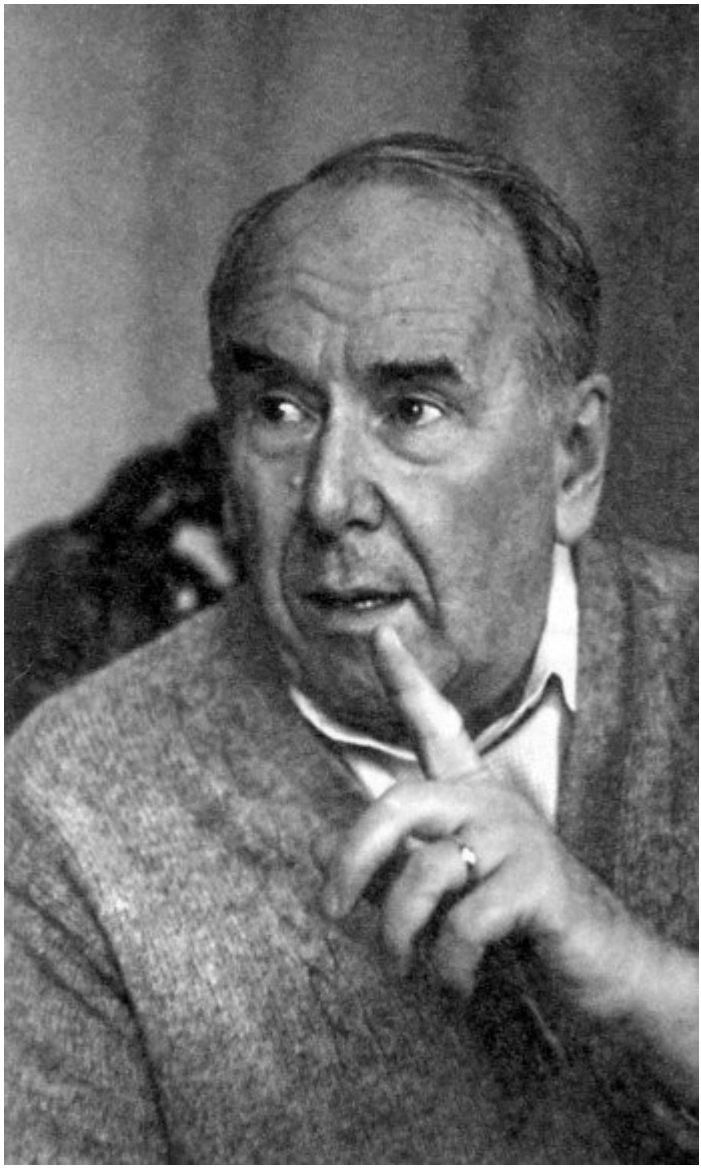


Данкевич. К/ф «Иду на грозу», 1965 г.

Небогатов, Янукова — В. Марецкая. «Аплодисменты». 1967 г.

Плятт на сцене ЦДЛ имени А. А. Яблочкиной

С В. Марецкой. Омск. 1968 г.



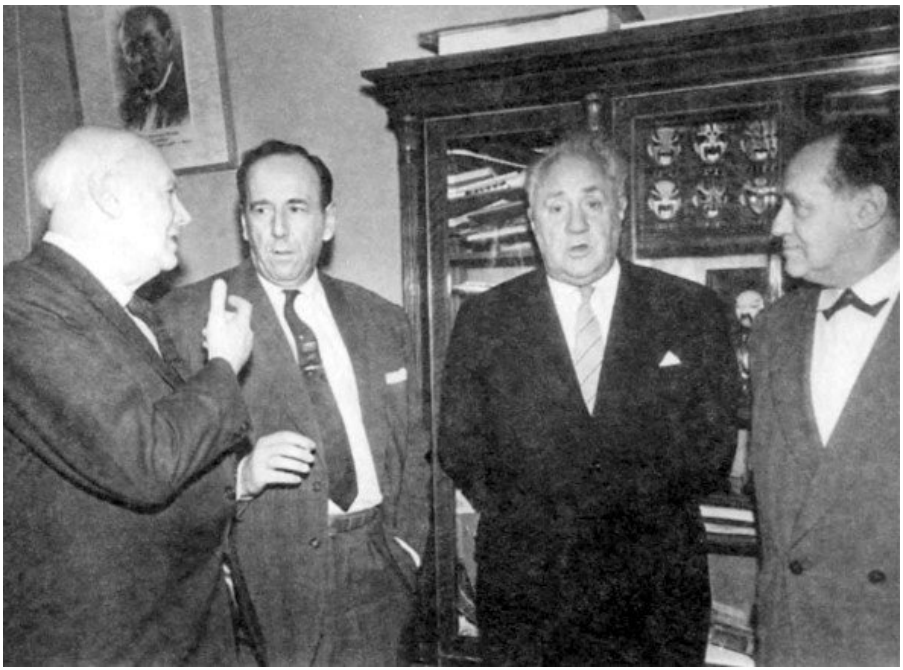
60-70 годы.

С В. Марецкой и Ю. Завадским. 60-е годы.

С М. Яншиным. 60-е годы

С С. Бирман 60-е годы.

С Р. Зеленой и И. Прутом. 60-е годы

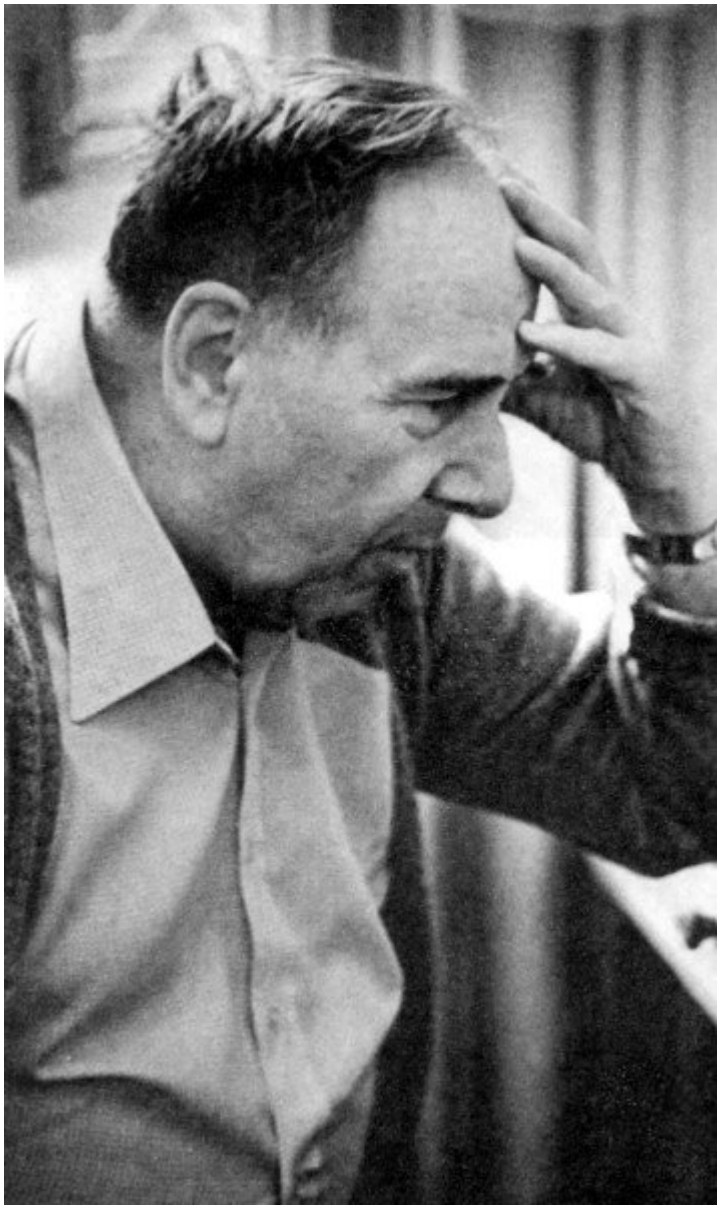


С Ю. Завадским, М. Жаровым и А. Эскиным. 60-е годы.

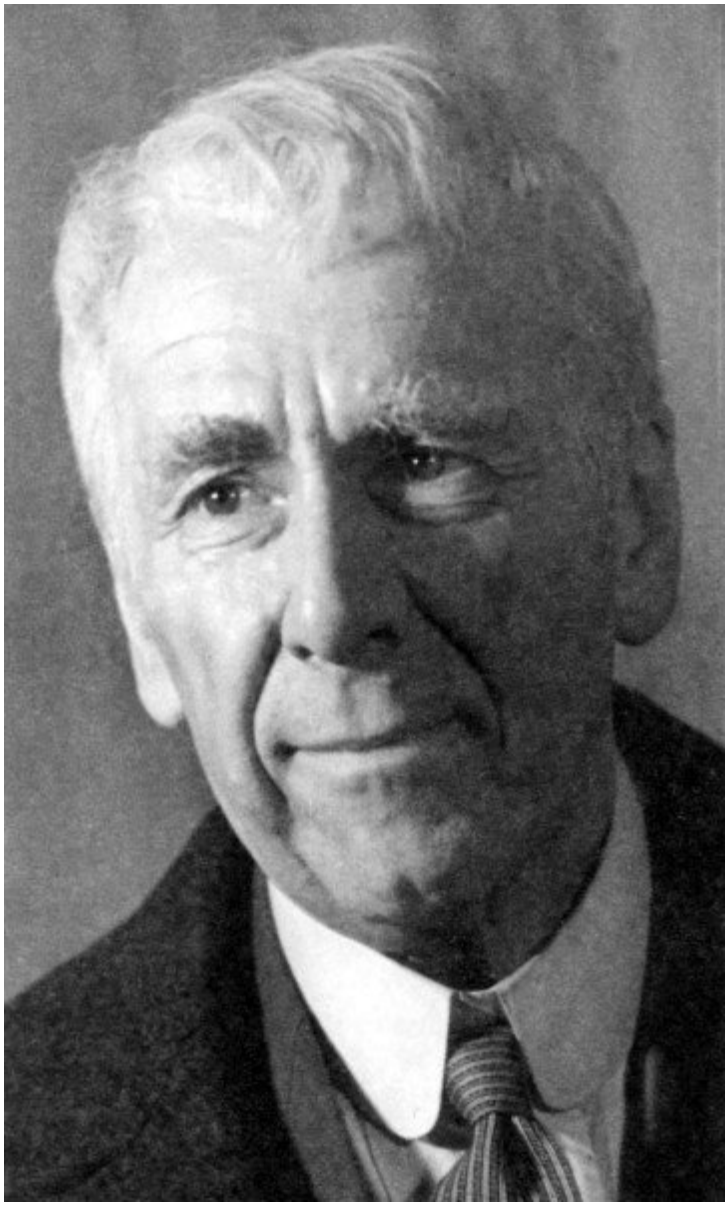
С Е. Фурцевой. 1968 г.

В гостях у Ч. Чаплина

С В. Марецкой и Ю. Борисовой. 60-е годы.



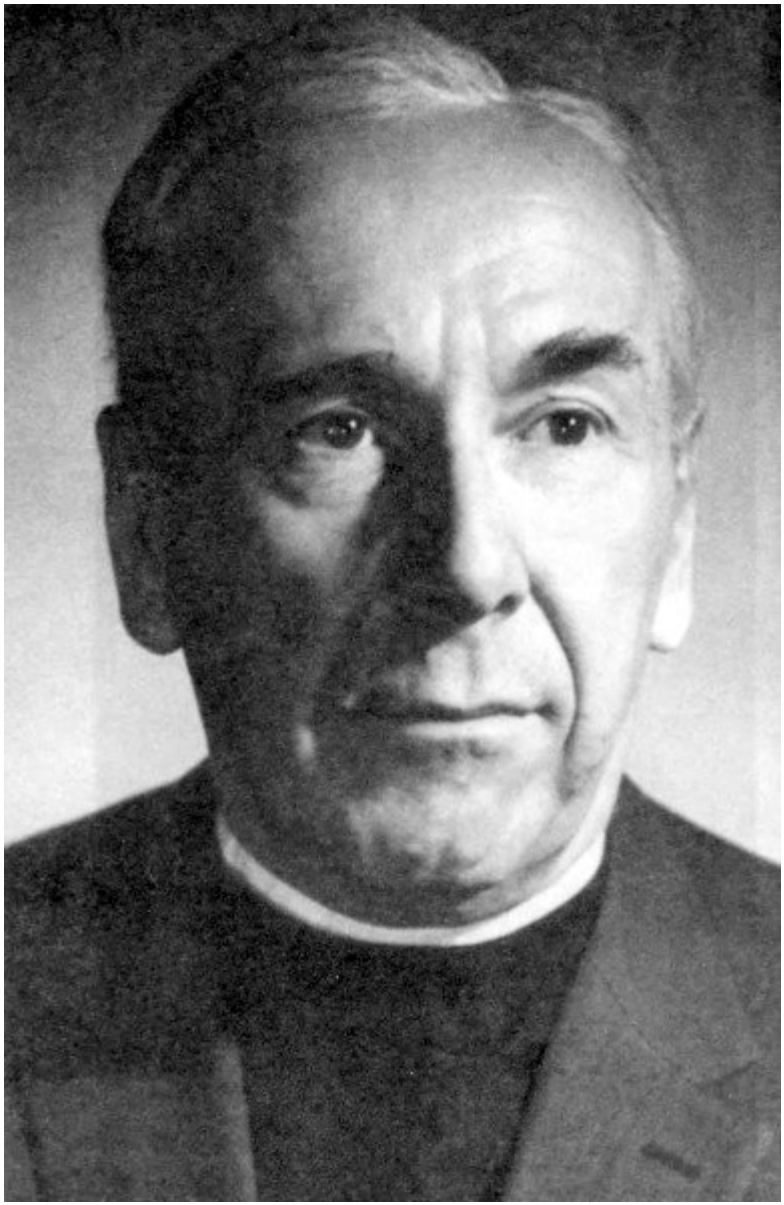
В гримуборной. 70-е годы.



Купер. «Дальше — тишина». 1969 г.

На репетиции с В. Марецкой и Ю. Завадским. 60-е годы

Казин, Филипп — Б. Бабкаускас. «Судьба резидента». 1970 г.

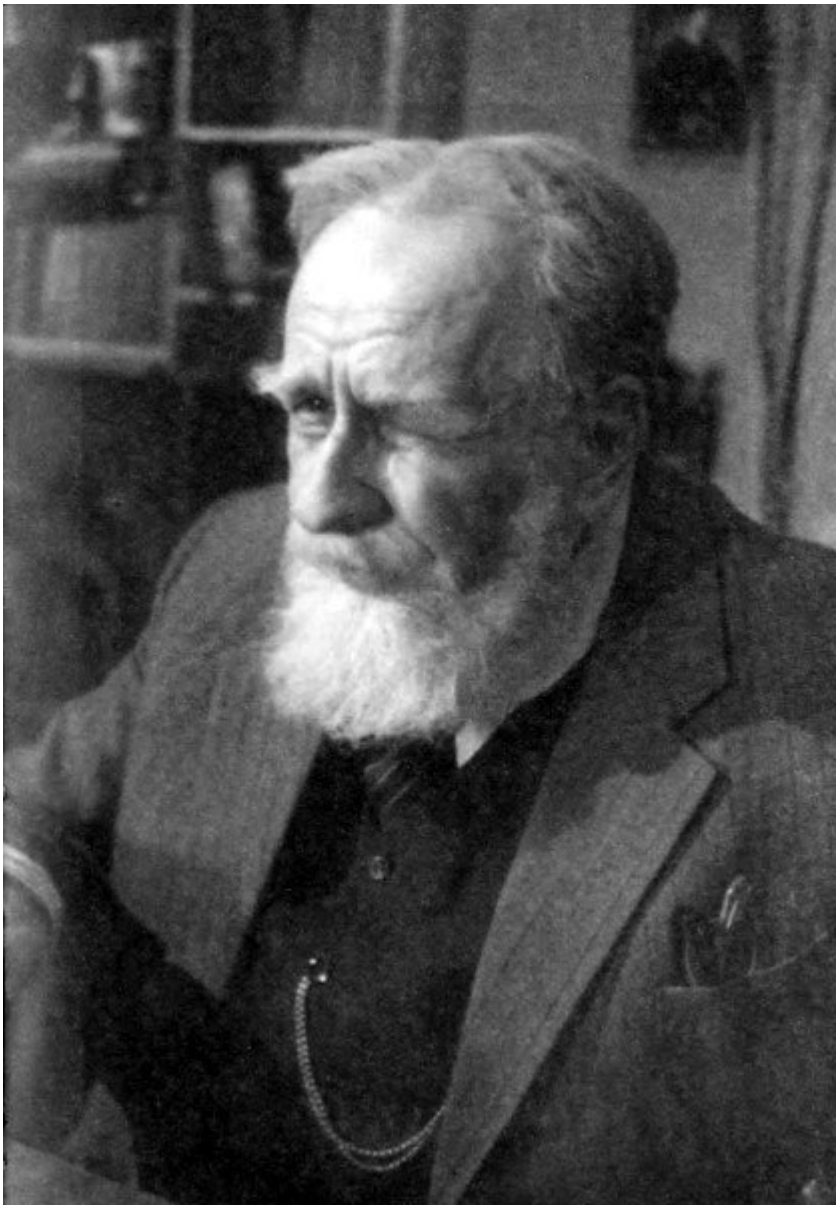


Патер Шлаг. Т/ф «Семнадцать мгновений весны». 1973 г.

Шлаг, Штирлиц — В. Тихонов. Т/ф «Семнадцать мгновений весны». 1973 г.

Творческий вечер В. Марецкой и Р. Плятта. 1973 г.

С Олегом Ефремовым. 70-е годы

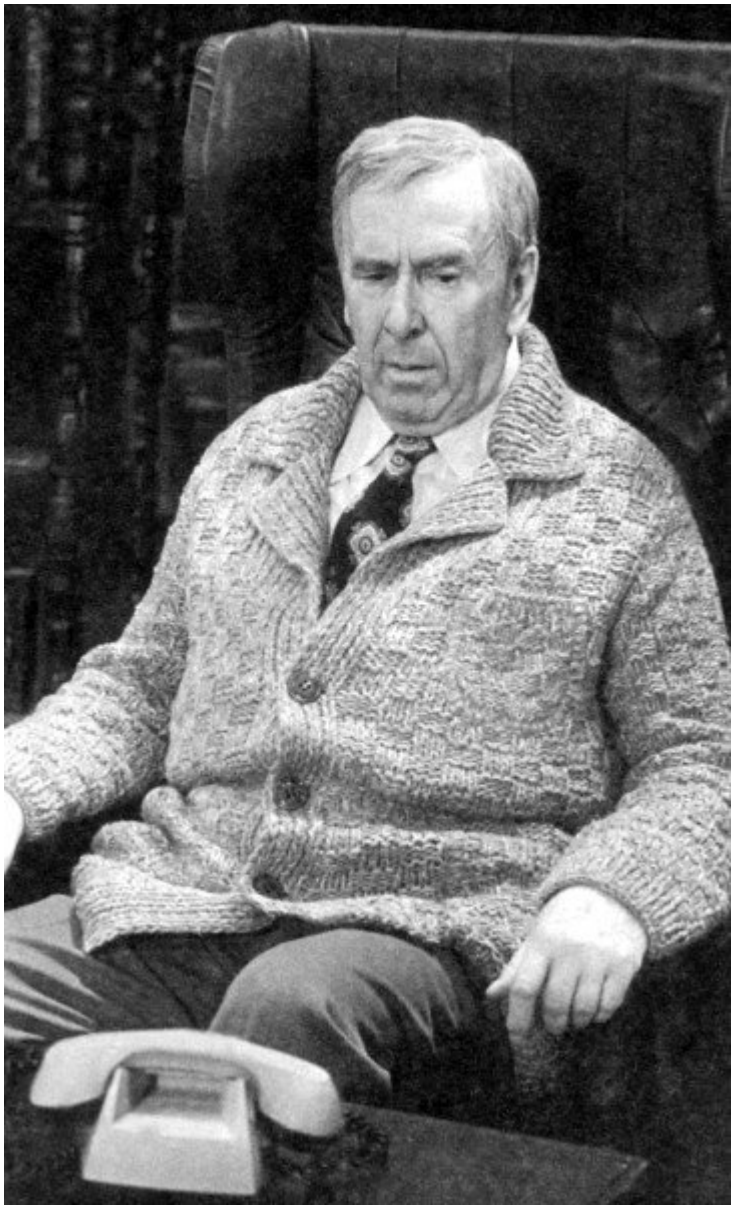


В роли Б. Шоу в телепередаче А. Аникста «Бернард Шоу». 1977 г.

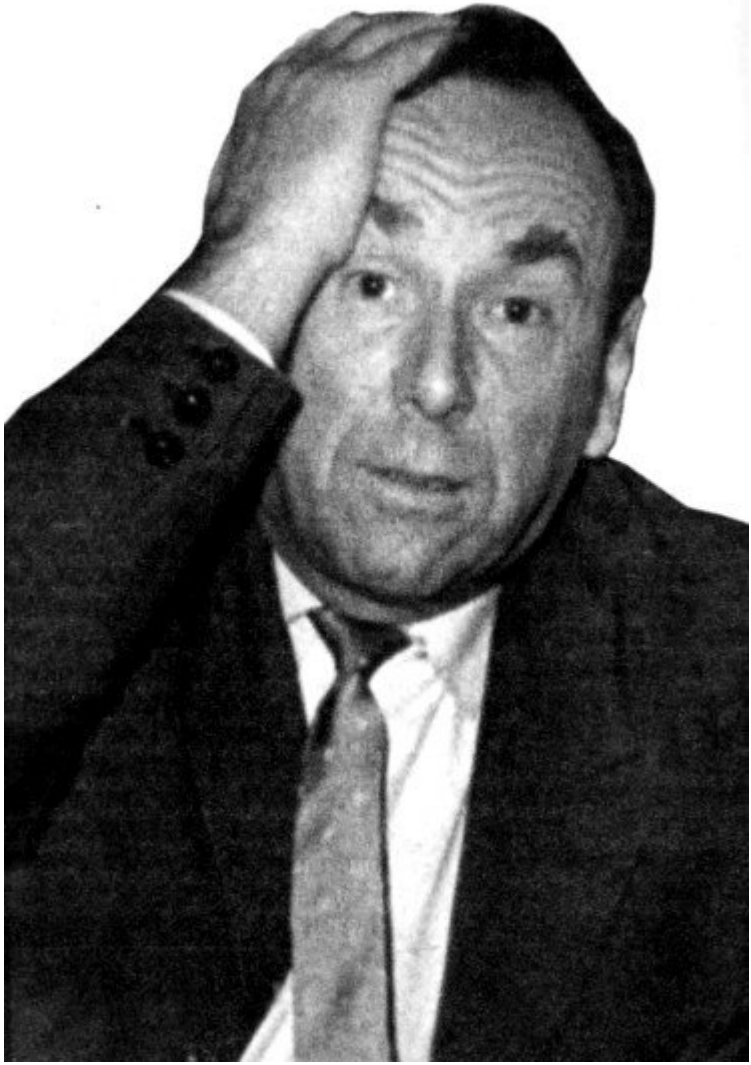
Лаптев. К/ф «Однофамилец». 1978 г.

Белоградский. Т/с «Обыкновенные обстоятельства». 1981 год

Федор, Смердяков — Г. Бортников. «Братья Карамазовы». 1980 г.



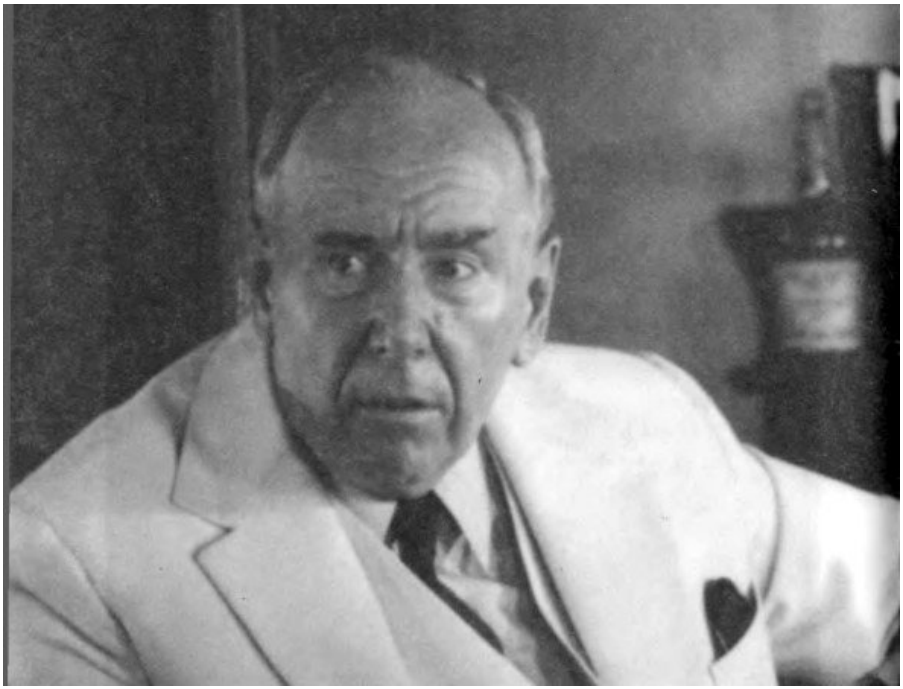
Адмирал. «Черный гардемарин». 1980 г.



Ф. Раневская. 1983 г.

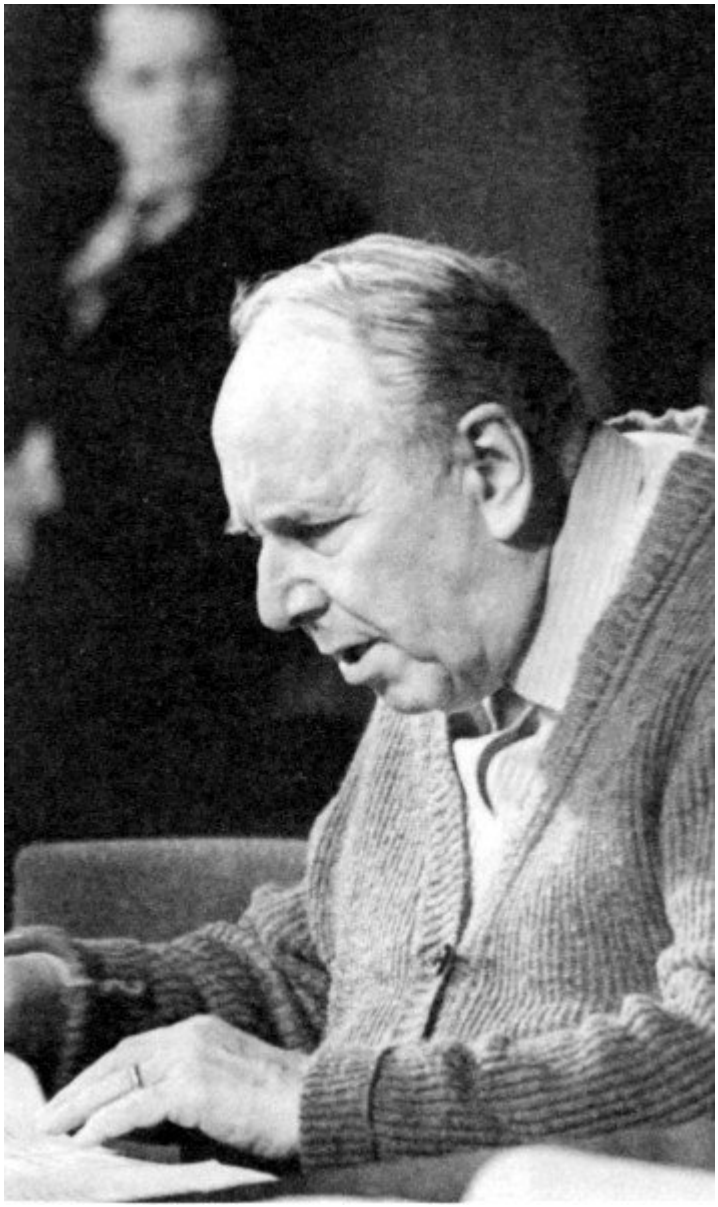
Грюджиус. Т/с «Тайна Эдвина Друда». 1980 г.

Алексей Борисович. К/ф «Послесловие». 1983 г.



К/ф «На Гранатовых островах». С Е. Лебедевым, Л. Чурсиной, К. Лавровым. 1981 г.

Хейвуд, Лоусон — Г. Жженов. «Суд над судьями». 1983 г.



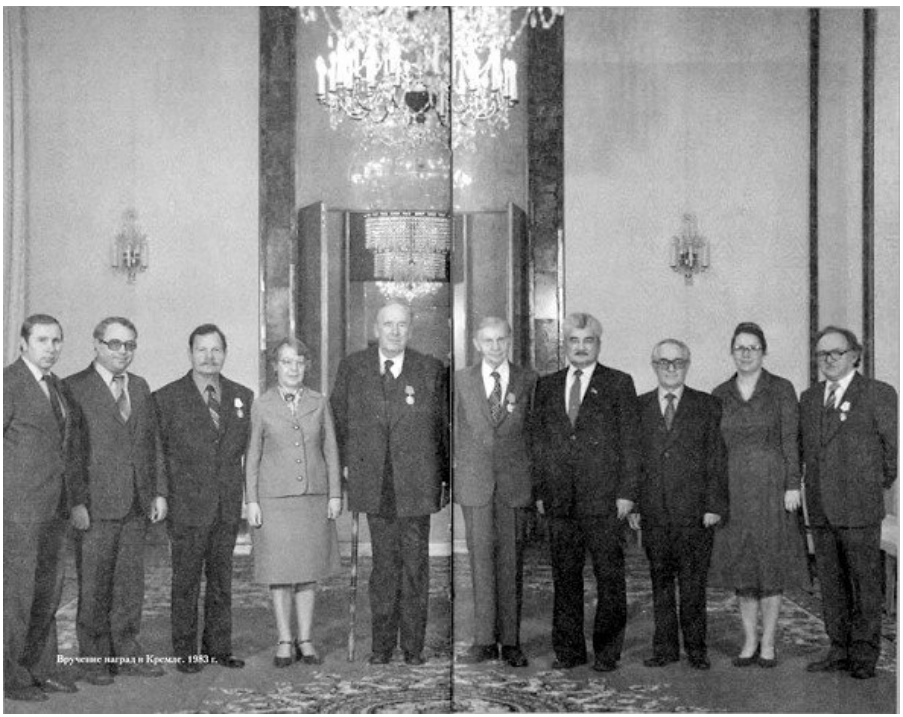
Посетитель. «Последний посетитель». 1986 г.

Амати. «Визит к Минотавру». 1986 г.

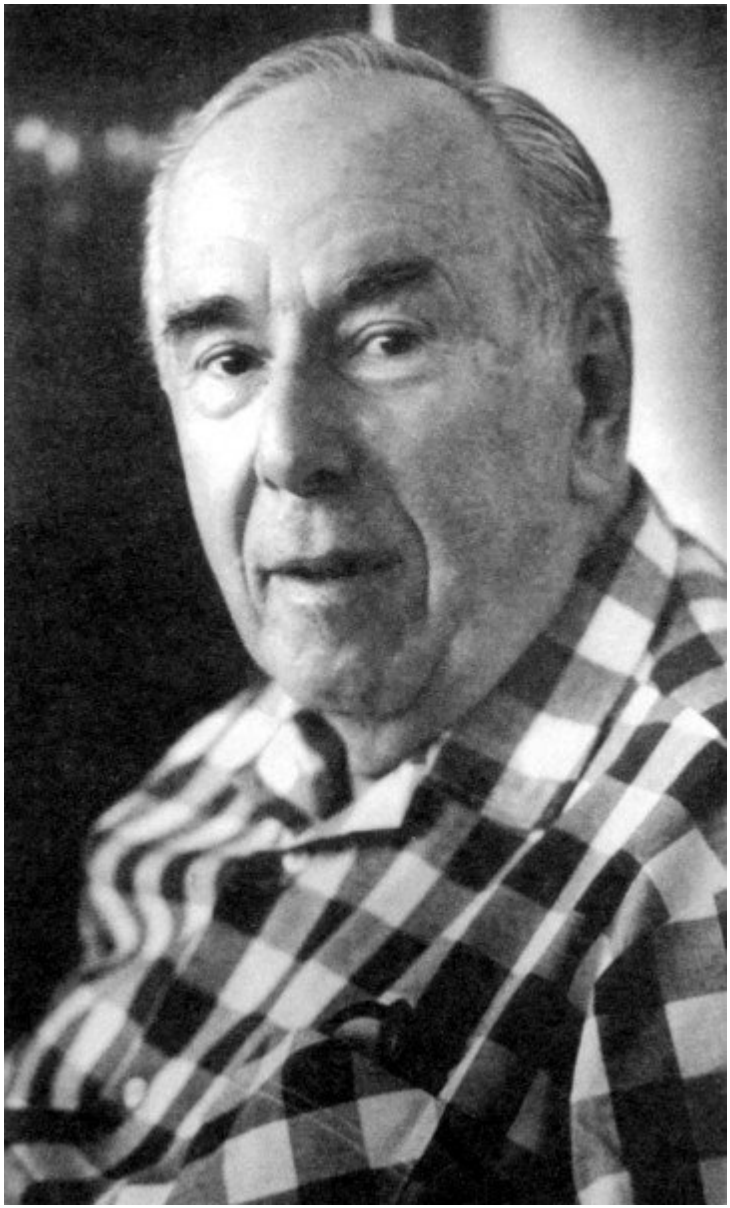
С космонавтом А. Елисеевым. 70-е годы

80-е годы

80-е годы

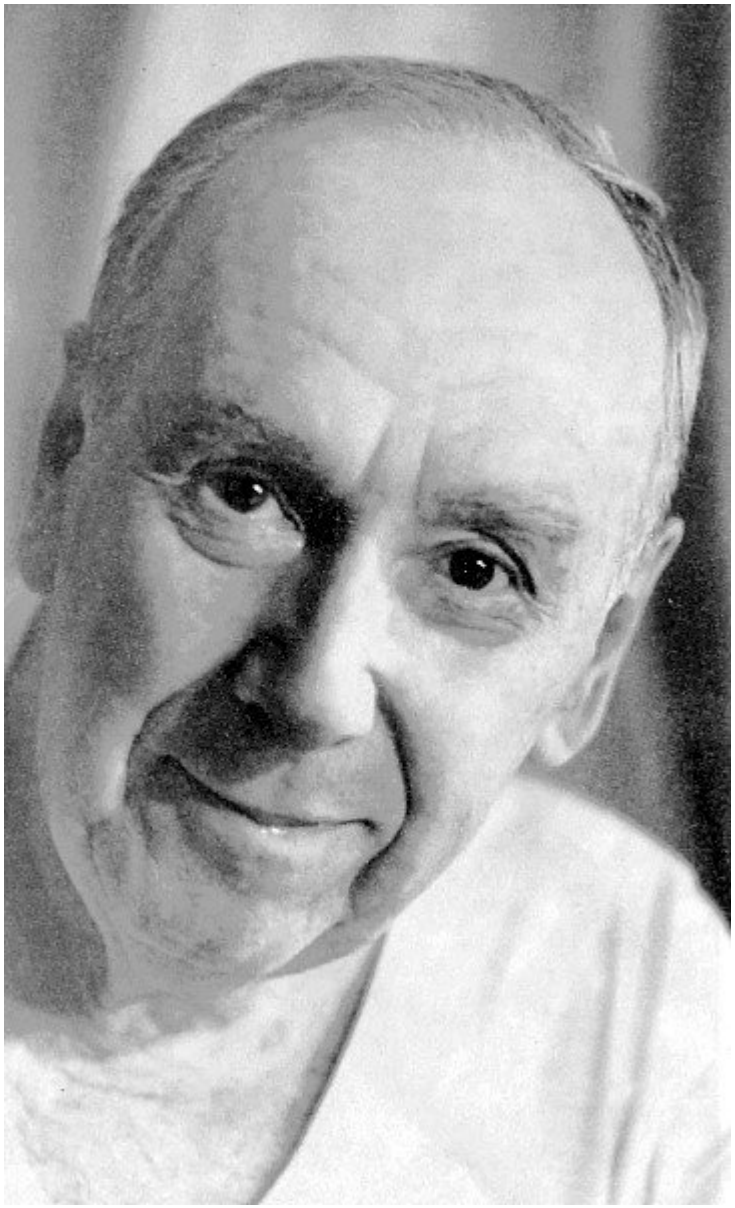


Вручение наград в Кремле. 1983 г.



80-е годы.

80-е годы.



80-е годы.

notes

Примечания

1

Сувенир от горняков Донбасса.

2

Стенограмма выступления в Доме актера, 1960 г.

З

Ю. Юзовский — литературный псевдоним И. И. Юзовского.